LA

REVUE DE L'ART
ANCIEN ET MODERNE

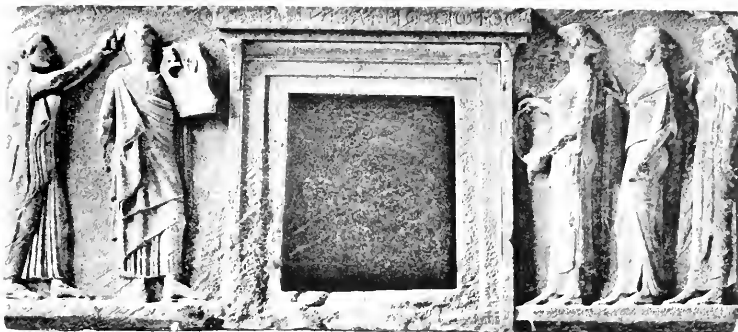
Fondateur : JULES COMTE, Membre de l'Institut

Directeur : ANDRÉ DEZARROIS



PARIS
28, rue du Mont-Thabor, 28

Tome XLII. *Juin-Décembre 1922*



LÉON HEUZEY

(1831-1922)

La *Revue* doit un suprême hommage au savant de qui la collaboration l'honorait[1]; et à cet hommage se joint un sentiment de regret particulièrement ému, si l'on songe que les dernières pages que Léon Heuzey a écrites pour le public, les dernières de lui qu'il a pu voir imprimées, ont été celles d'un article publié ici même, dans les livraisons de janvier et février derniers[2].

Je voudrais employer au mieux les quelques pages dont je dispose. La carrière scientifique de M. Heuzey est si longue et si remplie d'œuvres qu'une analyse complète m'entraînerait loin des bornes. Je puis du moins essayer de montrer quels ont été les points culminants de cette carrière et ses préoccupations maîtresses, quelles ont été les directrices de ces œuvres multiples, par quelle suite de fils fut composée la *chaîne* de ce noble tissu de science et avec quelle souplesse éprouvée la *trame*, passant à travers, en a réalisé l'unité, la finesse et la beauté. Qu'on ne s'étonne pas de cette comparaison avec le fait de fabriquer une étoffe sur le métier à tisser : ne se présente-t-elle pas d'elle-même et tout naturellement à l'esprit, dès qu'on parle de l'auteur de tant d'études et leçons

1. *La Toge romaine, étudiée sur le modèle vivant*, t. I (1897), pp. 97, 204; t. II (1897), pp. 193, 295; — *la Chlamyde grecque, étudiée sur le modèle vivant*, t. XXXIX (1921), p. 12.

2. *La Tunique de lin des femmes grecques, ou tunique ionienne, étudiée sur le modèle vivant*, t. XLI (1922), pp. 13, 105.

magistrales sur la draperie antique? Sa vie de savant a bien été le plus délicat entrelacement sur un fond solide et immuable. Ajoutons tout de suite que la personne morale de l'ouvrier est toujours présente dans l'œuvre et n'en peut pas être séparée. Certains hommes de science sont comme absents de leur science; ils la font avancer, mais ils ne l'animent pas, ne la modèlent pas. Leur art de chercher et découvrir la vérité ne reflète rien de leur face et de leur âme. Au contraire, les travaux de Léon Heuzey portent tous une marque personnelle, bien reconnaissable; mais, s'il est aisé de la reconnaître, combien il est malaisé de trouver, pour la définir, les plus justes termes !

Le premier grand ouvrage de Léon Heuzey, *le Mont Olympe et l'Acarnanie* (1860), le fait voir déjà en pleine possession des dons complexes qui concourent harmonieusement à la texture de son talent. Il a la perspicacité et l'intuition, l'œil aigu et pénétrant; en même temps, la prudence, le sang-froid, le souci minutieux de l'exactitude. Il semble tenir le regard fixé sur ces quelques lignes où Destutt de Tracy a défini la science : « Elle consiste à observer les faits avec le plus grand scrupule, à n'en tirer des conséquences qu'avec pleine assurance, à ne jamais donner à de simples suppositions la consistance des faits, à n'entreprendre de lier entre elles les vérités que quand elles s'enchaînent tout naturellement et sans lacune, à avouer franchement ce qu'on ne sait pas, etc. » Ces qualités, si rares à l'âge des débuts, sont accompagnées par un art exquis de l'exposition, où la phrase, infiniment souple sans jamais devenir molle, restant toujours simple et naturelle, suit avec docilité les inflexions de la pensée et en rend sensibles les plus délicates nuances. Ce jeune « Athénien » (car le mémoire sur *le Mont Olympe et l'Acarnanie* est un « envoi d'Athènes », un travail préparé et rédigé pendant le séjour à l'École d'Athènes), ce jeune « Athénien » se révèle dès l'abord un pur Attique. Vint ensuite la *Mission de Macédoine*, publiée sensiblement plus tard, mais dont toute la matière avait été réunie en 1861. Transportées à l'étude d'une autre région, ce sont encore les mêmes qualités de méthode, d'ordre, de savoir approfondi, de subtile analyse, de juste adaptation de la forme aux diverses faces du sujet. Si on veut conclure d'un bref et bel éloge, il suffit de dire, et on l'a dit depuis longtemps, que la *Mission de Macédoine* est, pour Heuzey, ce qu'est, pour Renan, la *Mission de Phénicie*.

Cependant, Léon Heuzey était entré en ce musée du Louvre, qui allait devenir le théâtre de sa gloire grandissante. Il se donna tout entier à l'étude de ces antiques statuettes d'argile qui sont, comme il l'a dit lui-même, « en nombre presque infini et d'un caractère souvent indécis ». Son *Catalogue des figurines de terre cuite* (1882), complété par un grand album de planches du graveur Achille Jacquet, a éclairé bien des recoins obscurs, a mis en vive lumière certaines explications décisives ou, au contraire, a enveloppé d'une savante pénombre des motifs qui lui paraissaient devoir rester un peu flottants et indéterminés. Et ces menus problèmes, pour lesquels la solution nette qu'on voudrait atteindre ne cesse pas de se dérober et de fuir, ces petites questions indécises n'étaient point pour déplaire à l'esprit de Léon Heuzey, parce que cet esprit y trouvait à déployer ses dons naturels de ténacité dans la recherche, de finesse et de souplesse pour enfin cerner la vérité. En 1896, des amis et admirateurs, tous de l'École d'Athènes, voulant lui témoigner leur affection et leur respect, lui offrirent une modeste figurine antique, une terre cuite du ve siècle[1]. Il y avait, pourtant, bien longtemps déjà que des curiosités nouvelles l'avaient éloigné de la céramique grecque; mais elle restait toujours chère à son cœur, et voici la lettre que, en cette occasion, reçut de lui chacun de nous :



BUSTE DE CORE.
Terre cuite de Tanagra
offerte à L. Heuzey par ses amis
et donnée par lui au musée du Louvre.

Chers camarades, chers amis.

Notre ami Alexandre Bertrand est venu m'offrir de votre part un ravissant buste de Tanagre; il m'a dit votre délicate et affectueuse pensée de fêter en ma modeste personne la fidélité aux souvenirs de l'École d'Athènes. C'est pour moi, à une époque avancée déjà de ma carrière, un suprême honneur, une joie intime, que je vous dois à tous et dont je vous suis profondément reconnaissant.

Cette terre cuite, contemporaine du Parthénon, cette image de ta divine Coré remontant des demeures souterraines, tes bras encore emprisonnés dans son

1. Aujourd'hui au Louvre, M. Heuzey s'en étant dessaisi par la suite en faveur du musée.

magistrales sur la draperie antique? Sa vie de savant a bien été le plus délicat entrelacement sur un fond solide et immuable. Ajoutons tout de suite que la personne morale de l'ouvrier est toujours présente dans l'œuvre et n'en peut pas être séparée. Certains hommes de science sont comme absents de leur science; ils la font avancer, mais ils ne l'animent pas, ne la modèlent pas. Leur art de chercher et découvrir la vérité ne reflète rien de leur face et de leur âme. Au contraire, les travaux de Léon Heuzey portent tous une marque personnelle, bien reconnaissable; mais, s'il est aisé de la reconnaitre, combien il est malaisé de trouver, pour la définir, les plus justes termes!

Le premier grand ouvrage de Léon Heuzey, *le Mont Olympe et l'Acarnanie* (1860), le fait voir déjà en pleine possession des dons complexes qui concourent harmonieusement à la texture de son talent. Il a la perspicacité et l'intuition, l'œil aigu et pénétrant; en même temps, la prudence, le sang-froid, le souci minutieux de l'exactitude. Il semble tenir le regard fixé sur ces quelques lignes où Destutt de Tracy a défini la science : « Elle consiste à observer les faits avec le plus grand scrupule, à n'en tirer des conséquences qu'avec pleine assurance, à ne jamais donner à de simples suppositions la consistance des faits, à n'entreprendre de lier entre elles les vérités que quand elles s'enchaînent tout naturellement et sans lacune, à avouer franchement ce qu'on ne sait pas, etc. » Ces qualités, si rares à l'âge des débuts, sont accompagnées par un art exquis de l'exposition, où la phrase, infiniment souple sans jamais devenir molle, restant toujours simple et naturelle, suit avec docilité les inflexions de la pensée et en rend sensibles les plus délicates nuances. Ce jeune « Athénien » (car le mémoire sur *le Mont Olympe et l'Acarnanie* est un « envoi d'Athènes », un travail préparé et rédigé pendant le séjour à l'École d'Athènes), ce jeune « Athénien » se révèle dès l'abord un pur Attique. Vint ensuite la *Mission de Macédoine*, publiée sensiblement plus tard, mais dont toute la matière avait été réunie en 1861. Transportées à l'étude d'une autre région, ce sont encore les mêmes qualités de méthode, d'ordre, de savoir approfondi, de subtile analyse, de juste adaptation de la forme aux diverses faces du sujet. Si on veut conclure d'un bref et bel éloge, il suffit de dire, et on l'a dit depuis longtemps, que la *Mission de Macédoine* est, pour Heuzey, ce qu'est, pour Renan, la *Mission de Phénicie*.

Cependant, Léon Heuzey était entré en ce musée du Louvre, qui allait devenir le théâtre de sa gloire grandissante. Il se donna tout entier à l'étude de ces antiques statuettes d'argile qui sont, comme il l'a dit lui-même, « en nombre presque infini et d'un caractère souvent indécis ». Son *Catalogue des figurines de terre cuite* (1882), complété par un grand album de planches du graveur Achille Jacquet, a éclairé bien des recoins obscurs, a mis en vive lumière certaines explications décisives ou, au contraire, a enveloppé d'une savante pénombre des motifs qui lui paraissaient devoir rester un peu flottants et indéterminés. Et ces menus problèmes, pour lesquels la solution nette qu'on voudrait atteindre ne cesse pas de se dérober et de fuir, ces petites questions indécises n'étaient point pour déplaire à l'esprit de Léon Heuzey, parce que cet esprit y trouvait à déployer ses dons naturels de ténacité dans la recherche, de finesse et de souplesse pour enfin cerner la vérité. En 1896, des amis et admirateurs, tous de l'École d'Athènes, voulant lui témoigner leur affection et leur respect, lui offrirent une modeste figurine antique, une terre cuite du ve siècle[1]. Il y avait, pourtant, bien longtemps déjà que des curiosités nouvelles l'avaient éloigné de la céramique grecque; mais elle restait toujours chère à son cœur, et voici la lettre que, en cette occasion, reçut de lui chacun de nous :



BUSTE DE CORÉ.
Terre cuite de Tanagra,
offerte à L. Heuzey par ses amis
et donnée par lui au musée du Louvre

Chers camarades, chers amis.

Notre ami Alexandre Bertrand est venu m'offrir de votre part un ravissant buste de Tanagre: il m'a dit votre délicate et affectueuse pensée de fêter en ma modeste personne la fidélité aux souvenirs de l'École d'Athènes. C'est pour moi, à une époque avancée déjà de ma carrière, un suprême honneur, une joie intime, que je vous dois à tous et dont je vous suis profondément reconnaissant.

Cette terre cuite, contemporaine du Parthénon, cette image de la divine Coré remontant des demeures souterraines, les bras encore emprisonnés dans son

1. Aujourd'hui au Louvre, M. Heuzey s'en étant dessaisi par la suite en faveur du musée.

vêtement, vous l'avez choisie avec un bien aimable à-propos pour me rappeler les études où j'ai trouvé le plus d'attrait. Venant de vous, elle symbolise à mes yeux la jeunesse toujours renaissante de notre École et vos incessantes découvertes qui font sortir du sol de la Grèce les restes de la beauté antique.

Quinze ans plus tard, en 1911, un autre jubilé réunissait autour de Léon Heuzey ses amis encore et ses admirateurs toujours plus nombreux : c'était le trentième anniversaire de la fondation au Louvre du Département des Antiquités orientales, dont il avait été le premier titulaire. On fêtait l'auteur du *Catalogue des Antiquités chaldéennes*, des *Découvertes en Chaldée*, des *Origines orientales de l'art grec*, l'explorateur de la lointaine civilisation de Mésopotamie, le familier de l'antique *patési* Goudéa. La constitution d'un musée nouveau et sans rival au monde; une vaste province de l'histoire et de l'art livrée à notre connaissance; des trophées tels que la douzaine de grandes statues en diorite de Goudéa, la stèle des vautours d'Éannadou, le vase d'argent d'Entéména; l'heureuse acquisition de tant de biens inestimables, et les études définitives, magistrales, lumineuses, auxquelles ils avaient donné lieu : voilà ce qu'on célébrait, sans nul éclat bruyant, avec cette discrétion et cette mesure de bon goût qui furent pour Léon Heuzey la règle de sa vie entière et qu'il communiquait comme un fluide autour de lui. Si on n'eût craint d'offenser cette réserve, on eût voulu louer en lui et remercier non pas seulement le savant, le porteur de lumières nouvelles, mais aussi l'actif et diligent intermédiaire auprès des Ministres et des Gouvernements, l'inlassable et heureux négociateur, le conquérant qui sait vouloir avec suite et dont la ténacité s'enveloppe d'une douceur charmante. Dans l'allocution de remerciement qu'il prononça alors, se trouvaient ces paroles : « Il y a au Louvre un espace de quelques mètres carrés que je ne traverse jamais sans me rappeler plusieurs des plus hautes et des plus pures joies de ma vie. Vous connaissez l'angle qui comprend les premières marches de l'escalier Henri II ; ces marches, je ne puis oublier avec quel battement de cœur je les ai quelquefois montées : par exemple, le jour où je tenais à la main la valise qui renfermait le vase d'argent d'Entéména, reconquis après une longue attente... »

Reconquis : seul, celui qui disait ce mot en pouvait peser tout le sens. Que de détours pour obtenir que la loi turque sur les antiquités laissât fléchir un instant sa rigueur et que le vase, rapporté d'abord à Constan-

tinople, pût en repartir vers la France! On ne saura jamais les trésors de patience et de finesse que Léon Heuzey sut trouver en lui afin que réussit son effort. Il y dépensa, dirai-je familièrement, plus de diplomatie peut-être qu'il n'en eût fallu pour résoudre à cette époque la question d'Orient. Puis, une fois l'objet reconquis matériellement, restait encore à le reconquérir sur lui-même. Enseveli depuis plusieurs milliers d'années, il était recouvert d'un épais dépôt de chlorure d'argent, extrêmement dur, sous lequel se cachaient les traits gravés d'un précieux dessin. Léon Heuzey entreprit seul le difficile travail du décapage; il fit, dans le maniement des petits outils d'acier, des prodiges de dextérité; il poursuivit son minutieux labeur pendant une année entière avec une conscience et un scrupule infinis; il le mena patiemment jusqu'au terme qu'il jugea bon, et il avait, tout au long de cette lente route, la satisfaction de voir reparaître, point après point, ligne après ligne, une zone de quatre groupes symétriques représentant les armoiries de la vieille ville de Sirpourla. Quand ce vase merveilleux, « reconquis après une longue attente », eut pris enfin place dans sa vitrine au Louvre, une joie profonde, inépuisable, emplit silencieusement le cœur de Léon Heuzey.



LE VASE D'ARGENT D'ENTÉMÉNA.
Art chaldéen — Musée du Louvre.

Ces souvenirs-là et d'autres encore hantaient l'esprit de quelques-

uns, lors du jubilé de 1911. Déjà octogénaire, avec quelle grâce aimable M. Heuzey recevait les hommages venus à lui, et comme il sut y répondre avec la plus courtoise délicatesse! Le même jour, il tirait de ses cartons un joli dessin que lui avait donné autrefois son ami, le sculpteur Chapu, et il en adressait une reproduction, accompagnée de la lettre suivante, à ceux qu'il voulait bien appeler « ses amis » :

Mes chers amis,

Cette charmante personne, que mon ami très regretté, le sculpteur Chapu, crayonna jadis pour moi, penchée sur un grand album de figures antiques, est l'image de nos études. Elle vous dira, beaucoup mieux que je ne saurais le faire, ma très vive reconnaissance. Vous avez eu la touchante pensée de fêter, en souvenir de mes efforts, le trentenaire du Département des Antiquités orientales. Ces belles et difficiles recherches, grâce à l'intérêt que vous leur portez, iront toujours en se développant, et votre récompense sera de leur voir produire des fruits merveilleux, dépassant de beaucoup ce que nous avons obtenu jusqu'ici.

Cette image, évoquée par Chapu, est le symbole même de la vie de Léon Heuzey. Penchée sur un gros album de figures antiques, absorbée dans l'étude qui la passionne, elle n'y perd cependant rien de sa distinction et de sa finesse natives. Et n'est-ce pas une rencontre singulière que cette personne, sous qui se lit le nom parisien de *Mont-Parnasse*, rappelle si bien telle ou telle figurine assise de Tanagra ? Si Léon Heuzey l'a choisie parmi tant d'autres, cela ne signifie-t-il pas que, jusqu'à la fin de sa vie, malgré sa transplantation dans le lointain Orient, l'auteur de tant de subtiles notices sur les terres cuites grecques avait gardé le goût de ses études d'autrefois, où il avait, suivant sa propre expression, « trouvé le plus d'attrait » ? Un lien très fort, en effet, ne cessa de le rattacher à la Grèce. De bonne heure, dès 1863, il avait été nommé professeur d'archéologie à l'École nationale des Beaux-Arts, et il y avait créé un genre de leçon tout à fait nouveau, où il étudiait le costume antique sur le modèle vivant. Même suppléé dans son enseignement (par son ami, son collaborateur et son parfait continuateur, M. Edmond Pottier), il conserva longtemps encore cette leçon à la fin du cours de chaque année, étudiant successivement le costume égyptien, chaldéen et assyrien, le costume des Grecs pour hommes et pour femmes, celui des Romains pour civils et militaires. Or, je crois que, entre ces leçons diverses, il portait une secrète préférence à celles qui concernaient la Grèce, celles

où il maniait la chlamyde « aux ailes thessaliennes » et le péplos aux sévères cannelures ou la fine tunique ionienne aux plis froufroutants. C'est vers ces études encore qu'il est revenu, au terme de sa longue vie. Je rappelle de nouveau les articles publiés dans cette *Revue* même en 1921 et 1922 : chapitres détachés d'un grand traité sur *le Costume antique*, lequel est terminé et doit paraître bientôt. Il aura donné à cette œuvre ses dernières pensées. « La veille de sa mort, m'écrivait un ami, un mandataire de son éditeur lui apporta la maquette de son livre, et il l'a examinée avec ce soin et ce goût de la perfection qu'il mettait en toutes choses. »



A. Chapu. — L'Archéologie.
Dessin fait pour L. Heuzey.

Saura-t-on jamais toute la patience et la ténacité dont il a fait preuve dans ce domaine aussi, cherchant et finissant par rencontrer, un jour en Abyssinie, un autre jour en Roumanie, des étoffes qui répondissent à ses désirs, lesquels n'étaient mus que par le souci de l'exactitude scientifique ? Puis, avec quelle intelligence et quels scrupules de goût choisissait-il ses modèles, hommes ou femmes, afin que, par leur physique, leur port, leur allure, ils s'accordassent de façon juste aux œuvres d'art qu'il allait en eux reproduire ! J'ai assisté, étant encore écolier sur les bancs de l'École normale supérieure, à l'une de ces leçons d'été, et, malgré la distance, j'ai le souvenir toujours présent

d'avoir, dans une sorte de ravissement sérieux et délicieux, été transporté loin de Paris, en pure atmosphère antique, sur l'Acropole redevenue vivante, par les rues de Tanagra ressuscitée. Est-il besoin d'ajouter que ces modèles et ces étoffes, si bien choisis fussent-ils, n'auraient pas suffi pour réaliser ces miracles, et qu'il y fallait la main de l'animateur? Lorsque, sa reconstitution terminée, M. Heuzey se reculait un peu pour juger de l'ensemble, puis, revenant, tapotait légèrement du bout des doigts ici un pli, là une surface, ces quelques attouchements, à peine marqués, mais tellement justes, semblaient communiquer la vie, une vie harmonieuse. Ces gestes, qu'il fallait, étaient porteurs d'un goût souverain; c'était l'âme de l'antiquité même, l'âme de la Grèce qui paraissait les provoquer, les diriger. Jamais, en plus clair langage qu'à ces moments-là, où pas une parole n'était prononcée, ne se manifesta le pur esprit attique de Léon Heuzey.

Henri LECHAT,
Professeur à la Faculté des Lettres de Lyon.





Cl. Service photo. des B.

La Salle d'exposition des dons des « Amis du Louvre ».

LE VINGT-CINQUIÈME ANNIVERSAIRE DES « AMIS DU LOUVRE »

La Société des « Amis du Louvre » vient d'entrer dans sa vingt-cinquième année. Elle a marqué cet anniversaire par une exposition des principales œuvres offertes par elle au Musée. Rien de mieux : en regardant les belles choses ainsi réunies pour quelques semaines, ceux qui sont membres des « Amis du Louvre » seront satisfaits de l'être, ceux qui, aimant les arts, ne le sont pas encore, voudront le devenir.

La croissance de la Société depuis le jour de sa création jusqu'à la guerre fut remarquable. Elle fut fondée en 1897 sous la présidence de M. Georges Berger; M. Louis Legrand était secrétaire général et, en rédigeant les statuts, lui donna sa forme légale. Comme ses aînées, la « Société Rembrandt » d'Amsterdam, la « Société de l'Empereur Frédéric » à Berlin, dont elle se distingua d'ailleurs par une constitution

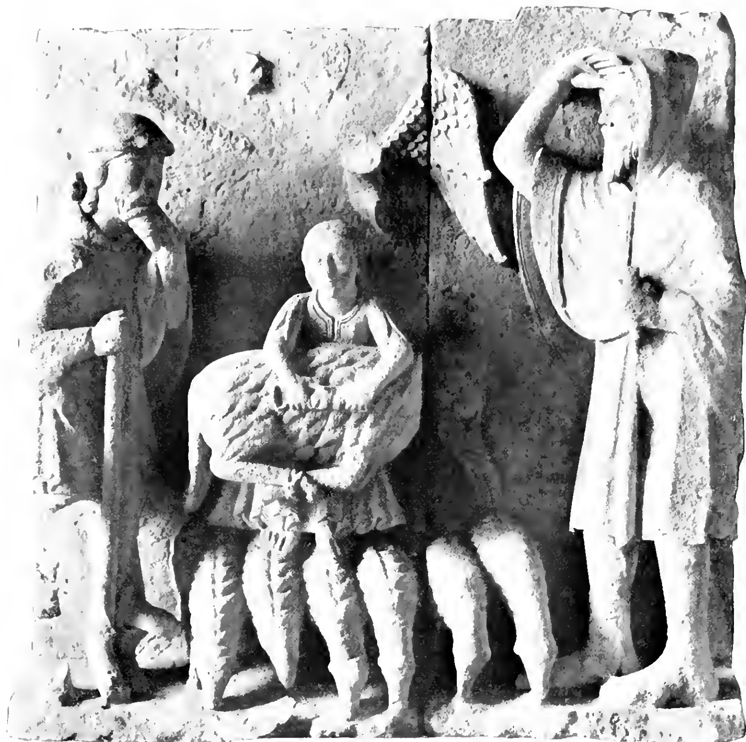
moins étroite (la cotisation fixée à 20 francs permettait de faire appel à toutes les bonnes volontés), son but était d'aider à l'enrichissement du grand musée national. Elle obtint immédiatement de précieux concours. Citer tous ceux qui travaillèrent au succès de l'entreprise nous entraînerait à une trop longue énumération; mais nous ne pouvons nous dispenser d'en nommer quelques-uns : M. Jules Maciet, dont on connait la générosité pour nos musées et qui succéda pour un temps trop court à M. Berger; M. Metman, secrétaire dès les débuts; surtout M. Raymond Kœchlin : d'abord dans le poste de secrétaire général, où il remplaça bientôt M. Legrand, ensuite, à partir de 1911, comme président, il a été véritablement l'âme de la Société, on peut le dire sans ingratitude envers ses collaborateurs; il y apporta cette continuité et ce dévouement dans l'effort dont toute œuvre a besoin pour vivre et prospérer. L'exposition récemment ouverte aura fait voir à tous que l'effort n'a pas été vain.

Ceux mêmes qui font partie de la Société depuis l'origine, qui ont suivi attentivement son action, auront éprouvé un heureux étonnement en pénétrant dans la salle adossée à la colonnade de Perrault où sont rassemblés ses dons. Nous savions qu'elle était intervenue, chaque fois qu'elle l'avait pu, pour permettre au Louvre d'acquérir une peinture, une sculpture, un objet dont la possession paraissait désirable, nous savions que ses dons étaient nombreux et choisis avec discernement, mais je ne crois pas qu'on se rendit tout à fait compte de leur importance et de leur variété. Il faut admirer qu'un goût sûr se soit constamment allié chez les membres du comité à une complète absence de parti pris. L'ensemble forme une collection d'une très grande beauté, où la mode n'a, pour ainsi dire, point de part : rare mérite !

Il ne saurait être question d'étudier, fût-ce brièvement, ces œuvres d'art. La plupart ont d'ailleurs fait l'objet d'articles spéciaux dans cette *Revue* même; qu'en dirions-nous, dans une courte note, que ne sache déjà le lecteur ? Rappelons seulement à sa mémoire les principales d'entre elles.

La Société n'avait pas deux ans d'existence qu'elle contribuait pour 30.000 francs à l'achat de *la Vierge*, attribuée alors à Piero della Francesca et qui, pour n'être plus maintenant que de Baldovinetti, n'en touche pas moins par la noblesse de son dessin et l'exquise qualité de son modelé

transparent. En 1901, le grand *Jugement dernier*, type remarquable des tapisseries brabançonnes du XVIe siècle, était offert au Louvre : en 1905,



Cl. Service photo des B.-A.

L'ANNONCE AUX BERGERS.

Haut-relief ; art français, XIIe siècle. — Musée du Louvre.

c'étaient les colonnes romanes de l'abbaye de Coulombs ; puis *la Pitié*, de Villeneuve-lès-Avignon, un de nos plus beaux primitifs ; le portrait de *Pierre Quthe*, qui, outre sa valeur propre, présentait l'intérêt d'être un des rares ouvrages signés de Clouet et de donner ainsi des lumières

précises sur un maître français plus célèbre que réellement connu; *le Bain turc* d'Ingres, où le peintre vieillissant a mis tout le rêve sensuel de sa vie, cet amour vif et direct du corps humain qui l'a défendu sans cesse contre une froideur académique où l'entraînait sa raison; le haut-relief de *l'Annonce aux bergers*, morceau du XIIe siècle, plein de grandeur. Entre temps, les sections de l'Extrême-Orient et de l'Orient, encore inexistantes au siècle dernier, et que créait M. Migeon, s'enrichissaient de pièces importantes; les admirables bureaux de Colbert, de Choiseul, de Vergennes, remplacés par des copies dans les ministères où ils se cachaient, venaient prendre place dans les galeries du mobilier; une écuelle en vermeil de Thomas Germain inaugurait une vitrine d'orfèvrerie; des dessins modernes de Raffet, de Delacroix, de Millet, — celui qu'on voit ici reproduit donne l'idée de la qualité des autres, — complétaient des séries jusque-là négligées. Et je ne cite pas tout. En 1914, les « Amis du Louvre » pouvaient regarder en arrière avec orgueil; en moins de vingt ans, ils étaient passés de quelques centaines à 3.500, et ils avaient fait de bonne besogne.



Cl. Service photo. des B.-A.

J.-F. Millet. — La Femme a la meule.

Dessin. — Musée du Louvre.

On pouvait craindre que la guerre ne les atteignît dangereusement, mais non. Pendant ces cruelles années, ils aidèrent les familles d'artistes éprouvées, alimentèrent la caisse des Anciens élèves des



Cl. Service photo. des B.-A.

J.-A.-D. Ingres. — Le Bain turc.

Musée du Louvre.

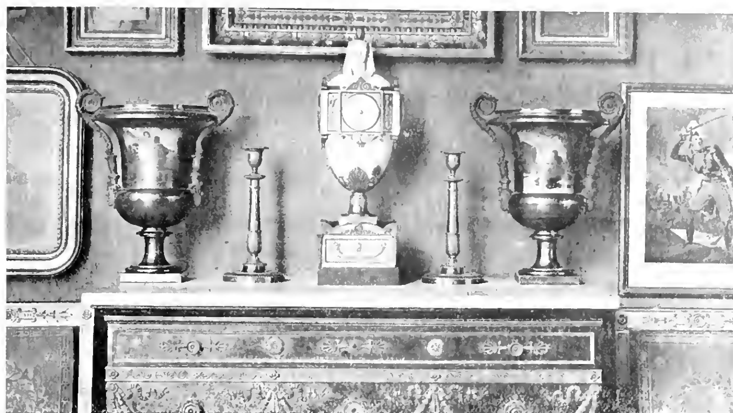
Beaux-Arts et celle des Artistes décorateurs. La paix enfin venue, les vides peu à peu se remplirent; la Société reprit son ancien rôle. Elle pouvait de nouveau travailler pour le Cabinet des dessins : à des Diaz, des Daubigny, des Rousseau, des Dupré, s'ajoutait la collection des cinquante dessins de Claude Lorrain, appartenant à M. Heseltine, une des plus

belles qui soient. Tout récemment, elle participait pour 50.000 francs à l'acquisition de *l'Atelier* de Courbet ; elle vient de placer auprès des Poussin que nous possédions *les Funérailles de Phocion*, tableau illustre au xviie siècle, décrit et loué par Fénelon dans un « Dialogue des morts », et assurément l'un des plus nobles paysages du maître.

On voit que l'« amitié » pour le Louvre ne se ralentit pas. Mais il faut qu'elle s'étende encore. Les œuvres d'art coûtent aujourd'hui beaucoup plus cher, il faut plus d'argent, partant plus d'amis. Il doit s'en trouver. Jamais, semble-t-il, on ne s'est intéressé davantage à l'art ; ce ne sont partout que cours, conférences, expositions, où le public se rend en foule. Il ira voir l'exposition dont nous avons rapidement parlé. Parmi tant de gens qui aiment les beaux-arts, comment ne seraient-ils pas nombreux, ceux qui voudront donner vingt francs en faveur du Louvre ? Vingt francs, à l'heure qu'il est, ce n'est guère, — il vaut bien la peine de les dépenser pour mettre à la portée de tous un peu plus de beauté dans un monde où il y a tant de tristesse et de laideur.

Paul ALFASSA,
Conservateur-adjoint au Musée des Arts décoratifs.





Pendule du Maréchal Suchet; Flambeaux du Maréchal Mortier; Vases du Maréchal Lannes, décorés par Viellard.
Collections diverses.

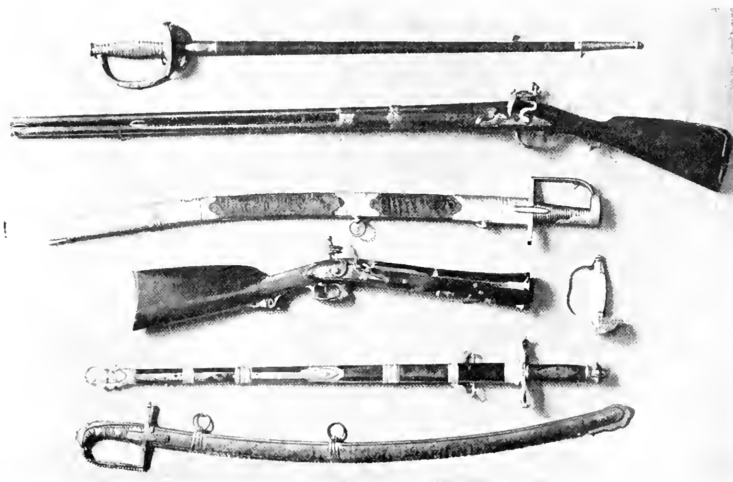
L'EXPOSITION DES MARÉCHAUX[1]
AU PALAIS DE LA LÉGION D'HONNEUR

II. — DE TURENNE A FOCH

Les guerriers et les artistes font volontiers association. Si Louis XIV montra une telle ardeur à développer chez nous le talent de sculpter et de peindre, c'est qu'il préparait les équipes qui ont élevé le monument de sa gloire à Versailles. Les poètes ont trompé les espoirs de Colbert; ni un Homère ni un Pindare ne sont nés des pensions royales; mais les artistes ont répondu à l'appel et l'épopée de Louis XIV a été peinte par Le Brun sur le plafond de la Galerie des glaces. C'est un poème de la guerre, et le Salon de la Paix n'est qu'un bref repos pour les besoins de l'antithèse et de la symétrie. Mais les conquêtes se développent sans que jamais se lasse le peintre ni son modèle. Le roi évolue dans une atmosphère de bataille et de mythologie, et ses maréchaux en perruque se mêlent aux vertus allégoriques. C'est la guerre qui venait de donner à la France la sécurité et la gloire et, par reconnaissance, notre école de peinture, dès qu'elle eut de la voix, se mit à chanter la guerre.

1. Deuxième et dernier article. — Voir la *Revue*, t. XLI, p. 339.

Elle était alors réglée comme une distraction, comme un sport. Chaque année, au printemps, nos maréchaux entrent en campagne et vont ouvrir la tranchée devant quelque place forte. Le théâtre de la guerre est généralement dans les Flandres espagnoles. Là, deux armées se surveillent, s'épient, se rapprochent, s'éloignent, manœuvrent jusqu'à ce que l'un des deux partis croit l'occasion favorable pour attaquer. Échec ! L'un des deux



Epée du Maréchal Victor; Fusil du Maréchal Moncey;
Sabre et tromblon du Maréchal Macdonald; Poignée d'épée du Maréchal Victor;
Épée d'honneur du Maréchal Macdonald; Sabre du Maréchal Gouvion-Saint-Cyr.

Collections du Cte de Gramont-Lesparre, de Mme la marquise de Massa, de Mlle de Gouvion-Saint-Cyr et de Mme X...

camps recule; les opérations se déplacent. Les troupes prennent leurs quartiers d'hiver. Et il vient un jour où c'est échec et mat. Alors les maréchaux s'arrêtent et les diplomates entrent en scène, à moins que les maréchaux ne soient aussi des diplomates. Une des curiosités de l'exposition est une collection de registres où sont transcrits, d'une plume appliquée, tous les ordres de marche du maréchal de Luxembourg durant ses campagnes de Flandre. La langue militaire n'a pas vieilli. Ces instructions sont écrites exactement dans le même style que celles que

nous avons pu lire pendant la dernière guerre; un style admirable de précision, où rien ne prête à l'équivoque, à l'encontre de ces étonnants « communiqués » dont chaque syllabe autorisait plusieurs interprétations. Le vocabulaire technique de la guerre de tranchée s'y retrouve au complet. Les grenadiers du maréchal de Luxembourg n'auraient certainement pas été dépaysés dans nos boyaux, et c'est un des charmes de l'histoire, quand elle nous fait entrer dans la vie d'autrefois, de nous montrer que les siècles ne mettent pas toujours entre les hommes autant de distance qu'on imagine. Ces ordres de route sont accompagnés de belles cartes, tracées par Pennier, « ingénieur-géographe » du roi, beaucoup moins précises que les nôtres, mais fort pittoresques, car elles sont à mi-chemin entre le paysage et le plan topographique. Le regard se promène parmi les fabriques et les bouquets d'arbres, comme du haut d'un ballon captif. Parfois une grande miniature illustre la page de belles couleurs et la bataille paraît jolie comme un carrousel. Mais



A. CANOVA. — LE MARÉCHAL MURAT.

Moulage. — Musée de l'Armée.

cette fois l'aspect n'est pas celui de la guerre moderne. Pennier, qui est un petit Van der Meulen, a piqué ses menus cavaliers comme des fleurs champêtres sur des plaines riantes.

Le maréchal de Luxembourg, le vainqueur de Steinkerque et de Nerwinden, le « tapissier de Notre-Dame », est encore présent ici par la charmante réduction d'une statue de Mouchy qui figura dans le vestibule de l'École militaire, d'où elle disparut pendant les Révolutions. Cette statuette fut offerte par Louis XV, et l'on dirait que Mouchy a pris modèle sur l'élégance dédaigneuse du beau roi fatigué. Sans doute le maréchal que Guillaume d'Orange traitait de « méchant petit bossu » n'avait-il pas cette nonchalance détachée, quand il commandait ces charges furieuses qui lui donnaient la victoire.

C'est vers la fin du siècle, quand les armes du roi commençaient à n'être plus aussi heureuses, que les peintres de notre école devenaient les plus beaux peintres d'Europe. Et les généraux nous apparaissent de plus en plus triomphants, de plus en plus rayonnants dans les chefs-d'œuvre de Rigaud et de Largillière. Quel mensonge que la peinture! Mais qu'importe. Les œuvres prennent alors une telle valeur que leur beauté nous fait oublier l'histoire et nous nous intéressons plus au peintre qu'à son modèle. Rigaud et Largillière n'étaient rien moins que des « peintres militaires » ; mais il y avait toujours dans leur atelier quelque élève, dont c'était la spécialité de peindre, dans le fond de paysage, des cavaliers galopant et des fumées illuminées par la mousqueterie. Ces escarmouches passe-partout accompagnent le guerrier en armure, comme les in-octavo jonchant le tapis désignent l'homme d'étude. Cependant, le maréchal, sa brillante cuirasse ceinturée d'une écharpe étincelante, le visage souriant et vainqueur dans sa perruque in-folio, brandit le bâton aux fleurs de lis. Évidemment, ce n'est pas ainsi qu'il devait apparaître à ses troupes dans la bataille; il montrait probablement un visage plus soucieux et une expression plus tendue. Mais c'est là le type du guerrier tel que l'ont défini Largillière et Rigaud, et cette définition est magnifique, comme celle qu'ils ont donnée de l'évêque et du financier, du magistrat et de l'échevin. Ces maréchaux se présentent ainsi avec l'allure galante et spirituelle de la Régence qu'ennoblit, sans l'alourdir, la majesté du grand siècle. Il est intéressant d'observer combien les portraitistes ramènent leurs modèles à leur sentiment. Les figures peintes par Rigaud, comme le maréchal



Le Maréchal Mortier, gouverneur de la Silésie, reçoit sa famille à Breslau, le 29 mars 1808.

Peinture anonyme. — Appartient à M. le duc de Trévise

d'Harcourt, semblent de tempérament nerveux, ardent, un peu sec, tandis que les figures de Largillière sont grasses et fraîches comme des caillettes. Le maréchal de Gontaut-Biron fait admirer l'éclat de son teint. Largillière a poussé à l'extrême ses effets accoutumés, la lumière du regard, le rayonnement de la chair, l'animation de tout le visage. Jamais on n'a vu mains plus grassouillettes, expression plus souriante, épiderme plus satiné; ce maréchal est joli comme une femme.

Ce style, où se mêlent de manière savante l'esprit et l'emphase, la guerre et la galanterie, a duré autant que Largillière et que Rigaud. Il répondait à des habitudes de peintres plutôt qu'à une réalité et dès que furent disparus ces admirables portraitistes, les portraits se débarrassèrent de cette majesté déjà archaïque. C'en est fini alors des maréchaux en cuirasse, dressés, avantageux et magnifiques, sur un fond de bataille. En somme, ils étaient descendus du plafond de la Galerie des glaces. Ceux de la nouvelle génération se montrent parfois en simples « civils ». On sent que la guerre n'intéresse plus beaucoup. Elle ennuie le roi. Le prestige des guerriers en est fort diminué. Leurs échecs inspirent des chansons. Leurs victoires ne portent pas toujours des noms de villes. Ce n'est pas un Van der Meulen ou un Parrocel qui suffiraient à peindre les conquêtes du maréchal de Saxe ou du maréchal de Richelieu; il y faut encore La Tour, le délicat portraitiste de M[me] Favart et de M[me] de La Popelinière. La cuirasse même devient inutile. Allégé, notre maréchal oublie qu'il est un soldat et devient un philosophe. Le maréchal de Montmorency fut le grand ami de Rousseau. Dans son joli portrait dessiné par Cochin, le maréchal de Duras pourrait passer pour un collaborateur de l'*Encyclopédie*.

On l'imagine même composant l'article : *guerre*, et développant cette pensée que le règne de la philosophie amènera la disparition d'une coutume aussi barbare. Ce règne commença dans les dernières années du siècle, et ce ne fut pas précisément le règne de la paix. Vingt-cinq ans de guerre déformèrent l'Europe qu'avait faite la guerre de Trente ans, et la France fut de nouveau un nid de soldats. Une couvée nouvelle de maréchaux en sortit. Tous ne sont pas présents dans l'exposition du palais de la Légion d'honneur. Quelques-uns sont morts trop tôt, fauchés avant que l'aigle impérial ne relevât le bâton bleu tombé avec les lis. Marceau, Hoche, Kléber, Desaix, Joubert n'ont pas été maréchaux; mais

leurs jeunes figures sont présentes à la mémoire quand on passe la revue de leurs compagnons d'armes. Ils ne sont pas non plus d'un temps favorable à l'art. Ils ne doivent rien de leur gloire à leurs peintres. On dirait qu'il n'y avait plus d'artistes dans cette France fiévreuse et bouleversée. On courait alors au plus pressé; où donc trouver des peintres pour les batailles et les généraux vainqueurs ? Mais dès que la Révolution se fut stabilisée dans la hiérarchie impériale, il en fut autrement. Les artistes refirent alliance avec la gloire militaire. Le même acte qui a consacré le régime nouveau a fourni à l'école nouvelle le thème de son chef-d'œuvre, et quand nous parlons du *Sacre*, maintenant, nous songeons à David presqu'autant qu'à Napoléon.



H. VERNET. — LE MARÉCHAL SUCHET, DUC D'ALBUFÉRA.
Appartient à M. le duc d'Albuféra.

Les maréchaux de l'Empire sont groupés dans l'œuvre illustre auprès de leur chef, tout fiers de leur dignité récente, des broderies et des plumes dont David vient de les parer. Le régime fut bref, mais d'une telle activité qu'il trouva aussi le temps de poser devant les peintres. Il n'a pas disparu sans laisser une image grandiose. Voyez la place qu'occupent dans notre Louvre ou à Versailles les dix années impériales. Napoléon avait pour lui David; l'école de David peignit les maréchaux. Une profonde révolution avait alors brisé le cours de l'art comme celui de l'histoire. David avait honni les fioritures d'ancien régime et préconisait la nudité spartiate. L'empereur sauva son peintre de l'ascétisme et de

l'inanition en le faisant costumier du régime et historiographe de son temps. C'est le baron Gros qui s'est le plus volontiers accommodé de ces exigences. Il admirait Rubens plus que l'antique; il aimait les uniformes brillants et la furie des batailles. Une de ses meilleures œuvres est le portrait du maréchal Berthier. Lui seul avait cette passion du mouvement, cet éclat de la couleur et cette verve d'exécution qui sont les vertus du peintre militaire. Car les autres, Girodet, Gérard ou Lefèvre manquaient un peu de fougue pour peindre des guerriers et quand il leur fallait délaisser les compagnons de Romulus pour les grenadiers de Napoléon, ils glissaient subrepticement un profil grec sous un shako de grognard et faisaient sentir discrètement la « rotule des Atrides » sous la culotte collante.

Un des attraits de cette exposition est de nous montrer aussi sous son aspect familial et sentimental cette société guerrière : Pénélope et Télémaque dans l'attente d'Ulysse. Napoléon se plaignait un jour que ses maréchaux montrassent moins de zèle en campagne, quand ils songeaient trop aux douceurs de la vie de famille. Comme cet amiral Collingwood qu'Alfred de Vigny fait si bien parler dans *la Canne de jonc*, ces soldats avaient femme et enfants et ils trouvaient bien dur de ne pas les voir plus souvent. C'est une grande cruauté que de faire la guerre avec des pères de famille. Alors, la peinture de portrait reprit un de ses rôles, qui est de tromper l'absence. Voici des médaillons de femmes et d'enfants dont ces maréchaux ne se séparaient jamais. Napoléon lui-même reçut un portrait du roi de Rome au fond de la Russie, à la veille de la Moskowa. Cependant, Pénélope, à la maison, brodait en attendant le retour d'Ulysse. Le buste de l'absent assiste parfois à cette scène de piété conjugale; des enfants l'enlacent et le couronnent, et l'on verrait le marbre sourire sous leurs caresses si la tendresse familiale pouvait recommencer le miracle de Pygmalion. Ces beaux portraits de Gérard ou Lefèvre complètent heureusement ce tableau de la société impériale. La tendresse de Greuze ou de Prud'hon fait valoir l'héroïsme de Gros et nous rappelle que ces braves gens ne faisaient si bien la guerre que pour conquérir le droit de jouir ensuite d'une bonne paix.

Elle ne fut pas bonne pour tous : Ney et Murat fusillés; Brune, Berthier et, un peu plus tard, Mortier assassinés; leur peintre, le baron Gros, suicidé. Mais l'influence de la guerre sur la peinture n'eut que des

résultats heureux. Elle ne put obtenir des sculpteurs des bottes et des colbachs de marbre et, sauf pour les bustes, les statues de guerriers continuèrent à représenter Mars ou Philopœmen. Mais les peintres se laissèrent tenter par l'éclat des uniformes, et David lui-même donna l'exemple de la débauche des couleurs. Gros fut le premier coloriste du romantisme parce qu'il fut un peintre militaire. L'officier de chasseurs



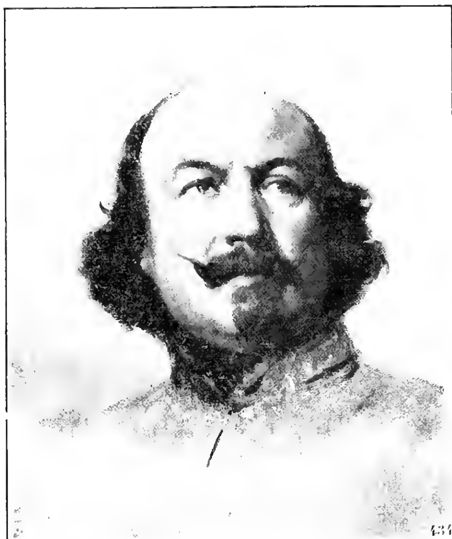
NAPOLÉON III ET SES MARÉCHAUX.

Statuettes en bois peint. — Collection H. d'Allemagne.

De gauche à droite : les Maréchaux Pélissier, Canrobert, Mac-Mahon, Randon, Magnan, Niel, l'Empereur, l'Amiral Hamelin, les Maréchaux Regnaud de Saint-Jean d'Angely (derrière lui, le Prince Napoléon), de Castellane, Baraguay d'Hilliers et Vaillant.

de Géricault charge si brillamment qu'il a fini par déloger Léonidas de ses moroses Thermopyles. Et quand il fallut renoncer à ces pittoresques panoplies, les peintres n'oublièrent pas; dans la révolte romantique, il y a bien des regrets. Delacroix, comme un jeune demi-solde arrêté dans ses ambitions, se consolait du bel uniforme perdu en se parant de travestis gothiques ou orientaux. Le parallélisme de l'histoire et de l'art prouve cette influence de la guerre sur la peinture. L'expédition d'Algérie, comme les Croisades, utilisait et canalisait une activité qui, sans emploi dans la France bourgeoise, n'y eut été que de la turbulence. L'orientalisme

de Delacroix et l'exotisme romantique sont les refuges d'un génie évadé. Les charges de Murat ne se sont pas oubliées à la paix; elles ont survécu dans l'imagination des peintres; reconnaissons-les dans les *Batailles de Taillebourg*, les *Fantasias arabes* et les *Chasses au lion*. L'âme romantique porte en soi la nostalgie de la bataille.



H. Vernet. — Le Maréchal Canrobert.
Appartient à M. Delaroche-Vernet.

La monarchie de Juillet, après la paix de la Restauration, eut aussi son épopée : la conquête, d'abord lente, hésitante, puis méthodique et définitive, de l'Algérie. Une nouvelle génération de maréchaux a mûri en Afrique, Valée, Clauzel, Bugeaud. C'est Bugeaud qui en fut le héros. L'historiographe de la conquête fut Horace Vernet, peintre aimable, toujours alerte et de bonne humeur. Ses esquisses légères et spirituelles font revivre les figures intelligentes de ces guerriers pacifiques et administrateurs. Ces soldats colonisateurs manient l'épée et la charrue, *ensem et aratrum*. Leurs traits ne révèlent point des combattants aventureux; on les voit bien quittant la tunique pour la redingote et siégeant dans ce « ventre législatif » que Daumier maltraitait avec une verve impitoyable. Nous affectons un peu aujourd'hui de dédaigner la peinture d'Horace Vernet; ses grands tableaux, panoramas vastes comme le désert, peuplés comme un camp, nous paraissent d'un art un peu superficiel. Mais que demander de plus à un chroniqueur militaire? Le don de la vie n'est-il pas le premier de tous et l'un des plus rares? Et quels jolis



A. Yvon. — Canrobert a la bataille de Zaatcha (1849).

Esquisse. — Appartient à Mme la baronne de Navacelle.



Fanion du Général Joffre pendant la bataille de la Marne.
Appartient à M. le duc d'Albuléra.

chevaux! Les fines bêtes aux naseaux rosés, à la crinière flottante comme une chevelure! Le chasseur d'Afrique restera l'ornement de notre armée. C'est d'ailleurs chez Horace Vernet que nous voyons commencer une ère militaire qui vient de s'achever pendant la dernière guerre. De ce temps date un type du troupier, — képi, capote bleue et pantalon garance, — que l'avènement du bleu horizon nous fait maintenant paraître d'un autre âge. Ce n'est pas seulement la « casquette du père Bugeaud » qui semble inaugurer une physionomie de l'armée et comme une esthétique militaire; les chansons des clairons, les rythmes de la « clique », l'argot de caserne et bien d'autres coutumes, sans parler des règlements, nous venaient de l'armée d'Afrique et datent du roi bourgeois. Le « père Bugeaud » n'a pas le panache de Murat; mais comme sa figure de soldat laboureur est bien à l'image de la France!

C'est Mac-Mahon qui résume l'armée du second Empire; il en a connu les gloires et les revers; à sa manière, il est dans l'iconographie guerrière un type représentatif. Ce type, plus qu'au temps de Louis-Philippe, se distingue de la physionomie bourgeoise. Les moustaches et l'impériale opposent le militaire au « pékin ». Le retour de l'aigle a relevé l'orgueil des armes. Mais ces soldats du second Napoléon n'ont pas été

aussi heureux que leurs aînés. D'abord, ils n'ont pas eu de grands peintres pour conter leurs exploits; Yvon, Protais, ni même Meissonier, ne se peuvent comparer au baron Gros. Mais surtout, tandis que les victoires du premier Empire nous cachent les désastres de sa fin, pour les armées de Napoléon III, au contraire, les défaites de 1870 nous font oublier Sébastopol et Solférino. Ces maréchaux, pourtant, ont parmi eux un avocat, le maréchal Niel; car il offrit à la France les moyens de n'être pas écrasée par la Prusse. On compare souvent la guerre à une partie d'échecs. Elle ressemble bien plutôt à une partie de cartes, car les jeux sont secrets et inégaux et la partie est déjà presque jouée quand les cartes sont distribuées. La partie entre la Prusse et la France s'est donc jouée au Corps législatif en 1867, quand le maréchal Niel demanda une armée qui lui fut refusée.



MICHELET. — LE MARÉCHAL FOCH.
Buste marbre. — Appartient à M. le Maréchal Foch.

Et le titre de maréchal disparut tant que la victoire nous resta infidèle. Ce fut un long deuil, durant lequel l'armée ne pouvait porter sa plus belle parure. Mais la déesse nous est revenue, distribuant les beaux bâtons

semés autrefois de lis, d'abeilles ou d'aigles et maintenant semés d'étoiles. Et la dignité a pris une valeur nouvelle. Elle n'est plus seulement le couronnement d'une belle carrière, un grade suprême; elle est le signe auquel on reconnaît ceux que la victoire a touchés de son aile. *Decus pacis, terror belli*, dit l'inscription gravée sur les bâtons ; l'ornement de la paix, la terreur de la guerre. Ils sont beaucoup plus que des récompenses individuelles. En les décernant, la nation tout entière a proclamé sa victoire; sans qu'il soit besoin de les lever, il faut que le méchant voisin se rappelle les coups de trique qui l'ont ramené dans ses frontières.



VICTOIRE DE PAEONIOS.
Réduction fondue dans le bronze d'un canon bulgare, d'après un antique découvert par les Allemands, et offerte par le Gouvernement serbe au Maréchal Franchet d'Esperey.

Nos meilleurs portraitistes, peintres et sculpteurs, ont fixé pour l'histoire les visages de nos maréchaux. Ceux de la dernière « fournée », comme leurs prédécesseurs, sont à l'image de la France de leur temps; leurs visages expriment la méditation et la volonté, la pensée et l'action. Tous les grands chefs de la guerre ne sont pas là; mais l'affection nationale saura y voir les absents ; il y a des promotions populaires qui complètent les nominations officielles. Quant à la guerre elle-même, il semble qu'elle soit en train de disparaître de l'art. Avant 1914, on voyait aux Salons bien des images belliqueuses; l'épopée du premier Empire n'était point effacée de nos mémoires ; au lendemain de 1871, une belle école de peintres militaires conquit une popularité très méritée; l'orgueil national blessé cherchait une consolation dans la défaite glorifiée : *gloria victis !* E

maintenant, voici que l'art paraît renoncer à célébrer la victoire. Rien n'exprime plus sincèrement les préoccupations et les pensées d'un temps que les images auxquelles il se complaît ; les mots peuvent mentir, mais les images ne mentent pas. Que ceux donc qui accusent les Français d'être belliqueux parcourent nos Salons de peinture; ils verront que ce peuple belliqueux ne s'intéresse plus aux choses de la guerre. Cette désaffection subite, totale, est un phénomène extraordinaire. La guerre a tué chez nous la peinture militaire.

Il y a dans nos Salons, des souvenirs de guerre ; ils sont à la sculpture et ce sont des monuments aux morts. La Victoire y paraît ; mais c'est une femme en deuil ; avec des gestes de pleureuse, elle porte une palme sur un tombeau.

Il est pourtant, à l'exposition du Palais de la Légion d'honneur, une autre image de Victoire ; alerte, joyeuse, suspendue sur ses ailes déployées, elle se pose d'un pied léger. C'est une charmante réduction en bronze de la Victoire de Paeonios qui se dresse dans la grande salle du musée d'Olympie. Le chef-d'œuvre de l'élève de Phidias avait dormi de longs siècles dans le sol d'où les archéologues allemands l'ont exhumé. Avec le bronze des canons bulgares, *ex aere capto*, les Serbes en ont fondu cette réduction pour l'offrir au maréchal Franchet d'Esperey. Que de choses dans cette petite figure, dans sa pensée et dans sa matière : de la beauté grecque, de l'érudition allemande, du courage serbe, le triomphe de l'héroïsme sur la félonie ; quel amalgame d'art et d'histoire dans ce modeste bronze ! C'est Zeus, le dieu de la lumière et de la justice qui envoyait jadis la Victoire dans les combats humains ; il s'est réveillé pour lancer celle-ci et la petite déesse, d'un vol gracieux, est venue se poser sur la main d'un général français.

Louis HOURTICQ,
Professeur d'histoire de l'art à l'École des beaux-arts.





Cl. Alinari

Fig. 6. — École de Cavallini. — L'Incrédulité de saint Thomas.

Fresque. — Naples, S. Maria di Donna Regina.

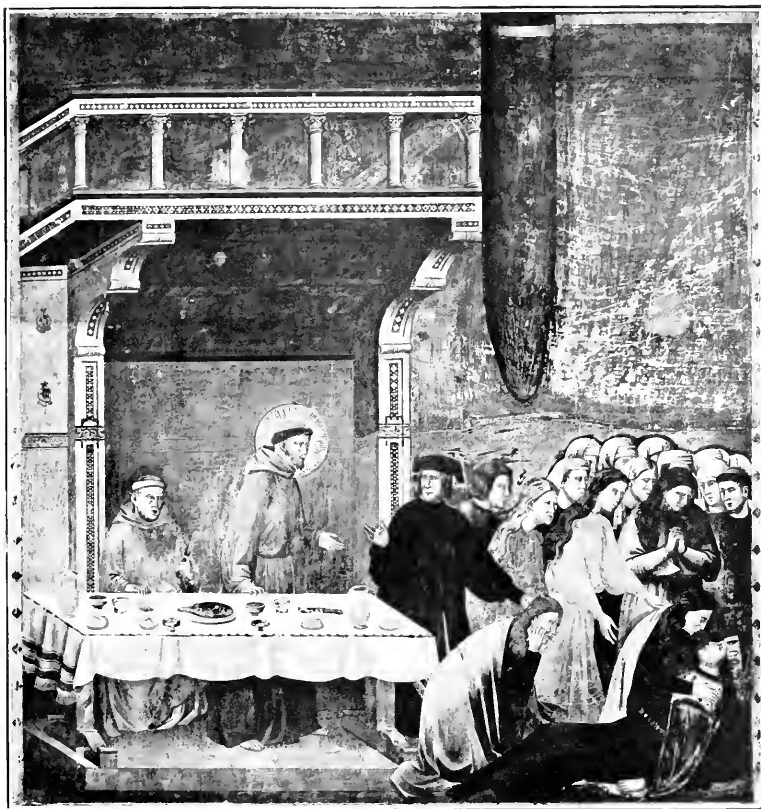
L'ORIGINE ROMAINE DE L'ART DE GIOTTO[1]



Il paraît évident aussi que Giotto s'est inspiré de sculptures antiques quand il a représenté, à Assise, les chevaux tirant le chariot dans lequel les Frères virent saint François monter au ciel. Sur la dernière scène de la série, — par conséquent, une de celles attribuées au « Maître de Sainte-Cécile », — on peut voir une colonne autour de laquelle une procession s'enroule en spirale, comme les bas-reliefs décorant les colonnes de Trajan ou de Marc-Aurèle. Des souvenirs de l'art médiéval romain, sont encore les mosaïques, dans le style de Cosmate, et la tour, d'un caractère tout romain, que l'artiste a introduites dans la fresque où l'on voit saint François, soutenant l'Église, apparaître en rêve au pape. La scène montrant le pape endormi, avec les personnages assis à terre

1. Deuxième et dernier article. — Voir la *Revue*, t. XLI, p. 353.

devant son lit, a son pendant sur la façade de Sainte-Marie-Majeure, dans une fresque exécutée, selon l'inexact Vasari, par Gaddo Gaddi, après 1308,



Cl. Alinari.

Fig. 7. — Giotto. — La Mort du chevalier de Celano.

Fresque. — Assise, église supérieure.

et représentant le patricien Jean qui voit en songe la Vierge lui ordonner de construire la basilique. Mais les deux éléments principaux que Giotto

a empruntés à ses prédécesseurs romains se remarquent dans la composition même de ses peintures et dans l'esprit selon lequel elles ont été conçues.

C'est un fait curieux à constater que là où la représentation de l'homme avait déjà fait de si remarquables progrès, l'image de tout ce qui l'entourait continuait d'être fort négligée. Ainsi, dans les mosaïques des IVe, V^e^ et VIe siècles, pour ne pas remonter plus haut, on constate deux manières de figurer les architectures formant le fond d'un tableau : tantôt l'artiste garnit tout le fond par la représentation d'un édifice, tantôt il n'y place que quelques morceaux isolés d'architecture. Dans le premier cas, la maison qu'on nous montre est d'ordinaire celle à l'intérieur de laquelle doit avoir lieu la scène représentée, comme si elle se passait devant cette maison : c'est là, pour l'artiste qui ne sait pas comment peindre un intérieur, un moyen de remédier à cette incapacité. Dans l'autre cas, au contraire, les morceaux d'architecture font partie de la scène même et ont trait à l'événement qu'on nous met sous les yeux. Ni l'une ni l'autre de ces deux formules n'est spécialement romaine : on les rencontre aussi bien dans les images byzantines que dans les mosaïques et les fresques de Rome, et le fait que Giotto les a employées toutes les deux n'est que la preuve d'un certain archaïsme qui persistait chez lui. Il est rare, cependant, que Giotto peigne comme fond d'une scène l'édifice dans lequel cette scène devrait être représentée ; quand il le fait, comme à Padoue, pour *le Christ chassant les marchands du temple*, c'est par fidélité à un type iconographique habituel [1]. Par contre, il montre sa participation au mouvement artistique romain de son temps, quand il représente, dans certaines de ses œuvres, de véritables vues d'intérieurs et, dans d'autres, des fonds composés de fragments architecturaux isolés [2].

Cavallini représentait aussi bien l'édifice comme fond du tableau que l'intérieur de cet édifice : dans les fresques de l'église supérieure d'Assise, que l'on attribue à cet artiste et à son école, on remarque la première formule dans l'*Histoire de Joseph* et dans la *Descente du Saint-Esprit;* les

1. Raimond van Marle, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio* (Strasbourg, 1920), p. 24.

2. Ces vues d'intérieurs furent aussi connues de Duccio qui les rendait même à la perfection. Mais sa *Maestà*, la seule œuvre que nous ayons de lui où soient représentées des scènes, date de 1308-1311. Représentait-il des intérieurs avant que ne le firent les peintres romains ? D'après les œuvres de ses prédécesseurs siennois, il est permis d'en douter.

deux scènes de *Jacob et ses fils* fournissent un essai de la deuxième. Les fresques des disciples immédiats de Cavallini à Santa Maria Donna Regina de Naples, — que M. A. Venturi attribue à Cavallini lui-même, —



Cl. Alinari.

Fig. 8. — Giotto. — Le Christ devant Caïphe.

Fresque. — Padoue, chapelle Scrovegni.

résument, pour ainsi dire, les différentes manières de représenter les intérieurs que l'on rencontre chez Giotto, à savoir tantôt un mur de fond avec toit et sans murs latéraux[1], tantôt une maison vue en coupe, avec

1. *Les Pèlerins d'Emmaüs*, à Naples, *la Mort du chevalier de Celano* (fig. 7) et, dans une certaine mesure, *l'Apparition à Arles*, à Assise.

les murs et le toit en perspective[1], tantôt une maison en coupe montrant plusieurs pièces[2], tantôt, enfin, des salles dont les voûtes, portées par des colonnes, sont visibles en même temps que la façade extérieure de l'édifice[3]. On peut voir aussi cette dernière formule employée sur la mosaïque que Vasari attribue à Gaddo Gaddi, à la façade de Sainte-Marie Majeure à Rome. Cavallini, dans ses mosaïques de Sainte-Marie du Transtévère et Torriti, dans celles de Sainte-Marie Majeure (fig 9), décorent presque toutes leurs scènes de morceaux d'architecture ou de meubles isolés; et dans quelques-unes des fresques du chœur et du transept de Saint-François, à Assise, Cimabue, ou l'un de ses élèves, a conservé cet élément primitif de décoration, encore très répandu dans la peinture italienne à la fin du XIII[e] siècle. Giotto, qui ne réussissait presque jamais à donner un fond cohérent à ses scènes autres que celles d'intérieur, semble avoir eu une prédilection pour cette formule, et son œuvre, tant à Assise qu'à Padoue et à Florence, en fournit de multiples exemples[4]. Le peu d'attention accordée par l'artiste au paysage, souvent réduit à une montagne à droite et à gauche, est encore un trait commun à Giotto et aux peintres romains.

Mais c'est surtout par l'esprit de son œuvre que Giotto montre à quel point il tient à la tradition romaine. A Rome, on peut suivre jusqu'au haut moyen âge une tradition de peinture toute de narration populaire, nettement synthétique et réaliste, et en complète opposition avec la tradition byzantine, dont Duccio et les autres maîtres siennois sont issus, celle-ci caractérisée par des compositions diffuses et répondant à des préoccupations esthétiques qui ignorent souvent le réalisme. Les premiers groupes d'œuvres que l'on rencontre de cette peinture narrative romaine sont ceux de la chapelle des saints Cyr et Julitte à Sainte-Marie Antique (741-752) et de l'église souterraine de Saint-Clément (847-855) : avec un

1. *L'Apparition du Christ dans une salle aux portes fermées*, et *l'Incrédulité de saint Thomas* (fig. 6), à Naples; *la Confirmation de la règle*, à Assise; *le Christ devant Caïphe* (fig. 8) et *le Christ bafoué*, à Padoue; *l'Apparition de saint François à l'évêque et au moine* et *l'Apparition à Arles*, à Florence.

2. *L'Adieu de sainte Agnès à son mari* (?), à Naples; *l'Annonciation à sainte Anne* et *la Naissance de la Vierge*, à Padoue; *la Confirmation de la règle de saint François* et *la Naissance de saint Jean*, à Florence.

3. *Le Mariage de sainte Agnès*, à Naples; *le Sermon devant le pape*, à Assise.

4. A Assise, on trouve ces éléments décoratifs isolés dans *l'Abandon des biens terrestres*, *la Vision des trônes vides*, *l'Épreuve du feu*; à Padoue, dans *Joachim chassé*, dans les trois scènes du *Mariage de la Vierge*, *le Massacre des Innocents*, *la Présentation au Temple* (celle de la Vierge et celle de Jésus), *le Baiser de Judas*; à Florence, dans *Saint François rendant ses biens à son père* et dans *l'Annonciation de la naissance de saint Jean*.

réalisme admirable, l'artiste a rendu ici les attitudes et les expressions des apôtres, frappés de stupeur au spectacle de l'Ascension. Dans la même église, on retrouve encore ce naturalisme, mais avec quelque chose de



Cl. Alinari.

FIG. 9. — J. TORRITI. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.
Mosaïque. — Rome, Sainte-Marie Majeure.

plus achevé, — sans doute par suite d'une influence de l'art bénédictin, — dans les scènes représentant l'histoire de saint Alexis et celle de saint Clément, exécutées vers la fin du XIe siècle. C'est encore, à Rome ou dans les environs, les fresques de l'histoire de saint Érasme, à Santa Maria in

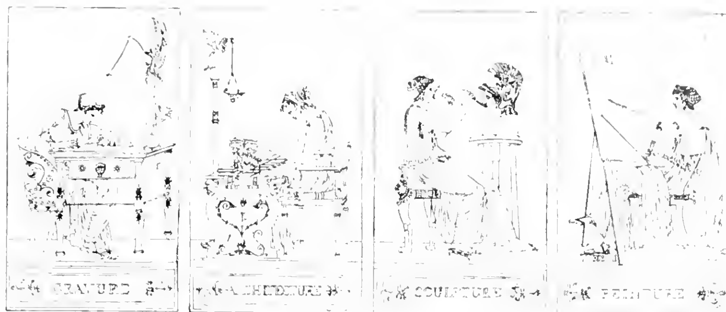
Via Lata, celles de S. Urbano al Cafarello, datées de 1011, celles de l'atrium de Saint-Laurent hors les Murs, exécutées probablement au commencement du XIIIe siècle, et celles de Subiaco, peintes par Conxolus dans la deuxième moitié du même siècle.

Ce sont les artistes comme Conxolus qui furent les véritables précurseurs de Giotto. Pour eux, le réalisme de l'action, l'expression des visages, l'attitude des acteurs priment tout autre élément et l'emportent même sur la valeur du tableau considéré dans son ensemble. Toutes ces particularités se remarquent dans l'art de Giotto.

Ainsi, les recherches sur les divers éléments qui constituent l'art de Giotto nous ramènent toujours à Rome. L'aspect de ses figures rappelle Cavallini, chef de l'école romaine de la fin du XIIIe siècle, et ne doit rien à la tradition byzantine qui persistait à Florence et dont s'inspiraient toujours les peintres florentins de la génération précédente, comme Cimabue et Coppo. Giotto participe au changement que les artistes romains introduisirent, peu avant 1300, dans la composition de leurs tableaux, tout en conservant pourtant, comme eux, quelques archaïsmes. Enfin, l'œuvre du Florentin appartient à ce courant narratif populaire qui existait à Rome depuis des siècles. A ces diverses constatations, on ajoutera le témoignage de la vieille tradition d'après laquelle Giotto exécuta des peintures et des mosaïques à Rome, vers la fin du XIIIe siècle, et enfin ce fait qu'il a travaillé à l'église supérieure d'Assise, où toutes les autres peintures sont dues à des peintres-mosaïstes romains. Que les Florentins, si justement fiers du passé artistique de leur ville, ne se fâchent point de cette conclusion. L'art qui avait eu à Rome une vie si active et si glorieuse serait mort sans héritier, si Giotto ne s'était pas trouvé pour transporter du Tibre à l'Arno un courant d'où, grâce à lui, sortirent deux siècles de vie artistique auxquels on doit des chefs-d'œuvre sans nombre [1].

RAIMOND VAN MARLE.

1. Cette étude était terminee, quand j'ai vu que Joseph Graber, dans un volume qui vient de paraître (*Wirkungen der fruhchristlichen Gemældezyklen der altere Peters-und Pauls-Basiliken in Rom;* Berlin-Vienne, s. d.), dit quelques mots des rapports qui existent entre Cavallini et Giotto (p. 80-85). Bien que partant d'un point de vue bien différent du mien, l'auteur arrive également à la conclusion que c'est l'art romain qui forma Giotto. Seulement, Graber n'admet pas que celui-ci soit l'auteur du cycle de saint François, ce qui supprime la transition logique et nécessaire de la manière romaine aux œuvres de la maturite du grand Florentin.



LES SALONS DE 1922[1]

II. — LA PEINTURE AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS



AVEC ses dispositions nouvelles, l'agrément de salles bien ordonnées, la jolie surprise qu'offre la Société des Artistes français ! Quelle reconnaissance ne doivent pas les peintres à M. Fernand Sabatté qui, ayant assumé la responsabilité de placer les tableaux, s'en est tiré à merveille, sans heurt, sans dissonnance. Dès l'entrée, l'esprit et les yeux, mis en goût par tant de clarté, penchent à l'optimisme. On attend des œuvres modernes, aux accords heureux et de bon dessin. Il y en a, certes, et plus que d'habitude, mais toutes ne sont pas d'artistes français. Bref, il faut un peu déchanter. Car, parmi ces 1.857 cadres, — qui montent même à 2.930, si l'on a souci de confronter les œuvres exécutées avec les recherches dessinées, — on rencontre de tout : de la sincérité, certes, mais aussi du convenu ; de la fraîcheur et de l'adultéré. Après tout, quel métier n'a pas ses manœuvres à côté d'une élite légère !

La Société des Artistes français a poussé le sacrifice jusqu'à consacrer l'un des plus importants de ses panneaux à une rétrospective, une vraie, celle d'une artiste disparue, non d'hier, mais d'avant-hier : Rosa Bonheur. Je continue à m'expliquer mal sa grande notoriété,

1. Voir *la Peinture au Salon de la Société nationale*, par Ch. Saunier, t. XLI, p. 376.

surtout à une époque qui comptait Courbet, Rousseau, Daubigny et Troyon. Elle était sincère, ils l'étaient aussi, et avec plus de force et de sensibilité. Quoiqu'il en soit, il ressort que ses deux meilleures toiles sont *le Labourage en Nivernais*, qui appartient au Louvre, et *la Fenaison*, conservée à Compiègne. Ne regrettons surtout pas certaine tête de lion, prêtée par le musée de Madrid; Auguste Lançon faisait mieux.

Les envois de M. Henri Martin, qui occupent, à eux seuls, l'un des plus clairs salons de cette exposition, ont une bien autre portée. En dehors de leur importance, on peut dire que les tendances qu'ils affirment symbolisent l'orientation nouvelle de la Société des Artistes français. Par les sujets qu'il traite de préférence, par la façon dont il les entend, enfin par ses recherches d'harmonie et de lumière, M. Henri Martin est un moderne. Les orthodoxes de l'impressionnisme le rejettent, je le sais bien, ils reprochent à sa touche un certain opportunisme. Vétilles! Ce qui importe, c'est son amour réel de la nature, c'est son exemple. Avec son patronage, sont entrés à ce Salon quelques luministes dont les tableaux y apportent une sorte de joie, pendant de trop longues années suspecte en ce lieu. Ceci dit, revenons à l'artiste lui-même. Ses envois comprennent trois vastes compositions décoratives destinées à la grande salle des délibérations du Conseil d'État, et les esquisses, études et dessins ayant servi à cet ensemble. L'idée est belle. Ce que glorifie M. Henri Martin, c'est la France laborieuse. Son activité de travail est résumée par la moisson accomplie sous une lumière dorée, par un port de mer, Marseille, paré de son merveilleux ciel bleu, tandis qu'un intellectuel, méditatif dans le calme de la forêt verte, exprime la grandeur morale du pays. On peut dire que M. Henri Martin, étant donné ses moyens, sa conception de la vie, a très heureusement réalisé ce programme. Puvis de Chavannes eût mis, ici, plus de calme, là, dans la forêt, plus de vie, mais Puvis était un géant; avec le recul des ans, on s'en aperçoit davantage de jour en jour.

Pour l'instant, félicitons-nous qu'un tel ensemble ait été confié à M. Henri Martin. Car l'art de couvrir les grandes surfaces tend à disparaître. Naguère, l'allégorie triomphait par trop. Maintenant, qui sait grouper trois figures? Saluons donc, pour sa rareté et ses qualités d'ordonnance, le motif en tympan de M. Patissou : *la Loire-Inférieure*.

Le tableau historique n'est pas mieux en point. Certains, qui obtinrent

naguère dans ce genre le grand succès, tentent-ils d'y revenir? l'inspiration les abandonne. La mésaventure atteint M. Rochegrosse, dont *l'Attente désespérée de Tristan* pourrait, à d'imperceptibles détails près, représenter tout aussi bien *Néron assistant à l'incendie de Rome*. Heureusement que son *Solitaire*, tache légère dans un jardin ensoleillé, rachète noblement cette erreur. Le mérite de la composition de M. Louis Roger : *Visite*



Cl. Vizzavona.

GEORGES LEROUX. — PAYSAGE PROVENÇAL : ROQUEMARTINE.

d'Anne de Bretagne au château des « Qui qu'en grogne » est d'être exécutée dans des tonalités discrètes. Mais cette miniature agrandie vise-t-elle à la page d'histoire, à la décoration murale, au carton de tapisserie?

M. P.-A. Laurens a placé dans des cadres aux motifs vieillis, des sujets accordés avec leur bordure : *Psyché et l'Amour*, le plus caractéristique, a la distinction d'un Amaury-Duval, et *Saint-Agrève* est, si l'on veut, un hommage à Cézanne. Venus de Rome à Paris, *les Pigeons blancs* de M. Jean Dupas ont été appréciés diversement à leur arrivée, mais plutôt durement. C'est pourtant, en définitive, une œuvre curieuse. Évidemment,

l'artiste a été hanté par le souvenir des *Odalisques*, d'Ingres; il s'est tout rappelé d'elles : et leurs attitudes, et leur gorge lourde, et leur délicatesse d'épiderme; d'autre part, formé par le sage Ferrier, il a, durant son séjour à la Villa Médicis, subi l'attirance de l'art plus libre de Besnard. C'est tout cela qui désaccorde, sans le rendre moins curieux, le tableau de M. Dupas, dont les arabesques sont, en définitive, heureuses.

Après *Psyché et l'Amour*, après *les Pigeons blancs*, le grand panneau de fleurs égayé d'aras blancs, si librement brossé par M. Guillonnet, est accepté comme un repos. Mais pourquoi M. Fernand Maillaud, qui conquit lentement, mais sûrement, grâce à ses probes qualités de peintre et d'exact observateur, une légitime réputation avec ses *Marchés berrichons*, va-t-il maintenant flirter sur les terrasses de la Côte d'Azur, en affadissant les tonalités de sa palette? La grande toile, de M. Jules Joets, *Au concert, en province*, est un maître tableau. Ses modèles sont un peu vulgaires, mais ils aiment la musique et voyez comme, paroissiens fervents d'une religion de beauté et d'harmonie, ils savent l'écouter. Elles sont de Flandres aussi, les vieilles femmes que M. Jamois, peintre fidèle à sa province, a réunies *Près du vieux pont (Lille)*.



J.-P. Laurens. — L'Épouse en deuil.

Dans une pièce très ancienne, mais dont le fond d'émotion n'a pas vieilli, Henry Céard fait dialoguer deux femmes :

Madame Harquenier : Tiens, quand tu ouvres cet album de photographies, tu ne t'es donc jamais demandé pourquoi tous les portraits de famille avaient une telle expression de tristesse?...

HENRIETTE : Et ceux-là ont tout souffert, et d'eux-mêmes et des autres, sans jamais rien laisser paraître des blessures de leur vanité et des angoisses de leur cœur.



FRANÇOIS FLAMENG. — FÊTE NOCTURNE.

Évidemment, les belles personnes qui, aujourd'hui, se font portraiturer par des artistes de grande habileté, — si habiles, que trop souvent

leur brosse, à force de tricher, tourne à la manière, — veulent, elles aussi, ne « rien laisser paraître des angoisses de leur cœur ». Tout de même, on désirerait que leurs peintres préférés, MM. Flameng, Humbert, Royer et autres, se départissent d'une discrétion exagérée; on voudrait que leur visage révélât autre chose que la seule satisfaction de soi-même, ou encore que la jolie fillette qui, parfois, est jointe à sa mère, ne fût pas traitée en accessoire, ainsi qu'en d'autres portraits le petit chien, la fourrure et l'écharpe de soie. Souhaits superflus! Elles posent, ces femmes, heureuses d'être bien parées, l'âme ailleurs. Il s'ensuit qu'à peine on distingue les différences existant entre une personnalité déterminée et la scène composée, lorsque, par exemple, les pinceaux savants de M. Flameng groupent trois charmantes mondaines sous ce titre général : *Fête nocturne*. De même, pourquoi *la Dame à la rose* de M. Domergue, ne serait-elle pas tout autant un portrait que *Mlle Spinelly*, présentée avec le brio d'une réclame de grand magasin? M. Etcheverry a la supériorité d'échapper par instants, malgré son adresse d'exécution, à cette indifférence galante. Je me rappelle, d'ailleurs, l'avoir rencontré au moment du grand succès de *Vertige*, et l'homme, dans le premier feu de la surprise et même bien après, restait simple et naturel, préoccupé de faire mieux. C'est, parfois encore, son désir présent. Le modèle s'y prête-t-il? Il a souci d'envelopper dans les plis de l'obligatoire toilette une personne en chair et en os, ayant une physionomie propre; il accordera l'éclat de cette toilette avec le fond. Ainsi arrive-t-il dans le grand portrait de *Mme J. R. G...*, où les blancs de la robe et les gris de la tenture jouent très heureusement. Un portrait peut être sympathique avec si peu de chose! Voyez *Mme Ch. H...*, par M. Hollart, les peintures et dessins de M. Roganeau, surtout la femme dont le visage est encadré de deux longues nattes, ou encore le jeune artiste si naturellement présenté dans la pleine lumière de la falaise, par M. A. Leroux; enfin, les portraits de MM. Pascau, Weismann, Braiton-Sala, Tapissier, Martin-Ferrières, Bécat. Une *Jeune fille en blanc*, de M. Lantier, savoureuse de tonalité, rachète ce qu'ont de factice les coins de « dancing » de cet artiste.

Heureux les peintres d'effigies masculines! Ils peuvent être expressifs et d'autant plus véridiques que leurs modèles ont davantage le sentiment de leur personnalité. Ainsi, *le Président Millerand*, de M. Baschet, saisi dans un geste familier, qui ne diminue en rien le caractère officiel de

l'œuvre. Que M. Bonnat représente avec une singulière autorité le sénateur Émile Dupont, Ch.-M. Widor, son collègue de l'Institut, ou simplement son encadreur, il n'a que le souci d'être véridique tout en satisfaisant son esthétique particulière, cette recherche du relief réalisée selon un éclairage dont il a la pratique. M. Déchenaud a le désir d'exprimer davantage en plaçant ses modèles dans leur milieu et selon une attitude familière. Ainsi arrive-t-il dans l'excellent portrait de *M. Chanut*, interlocuteur dont on attend la réplique.



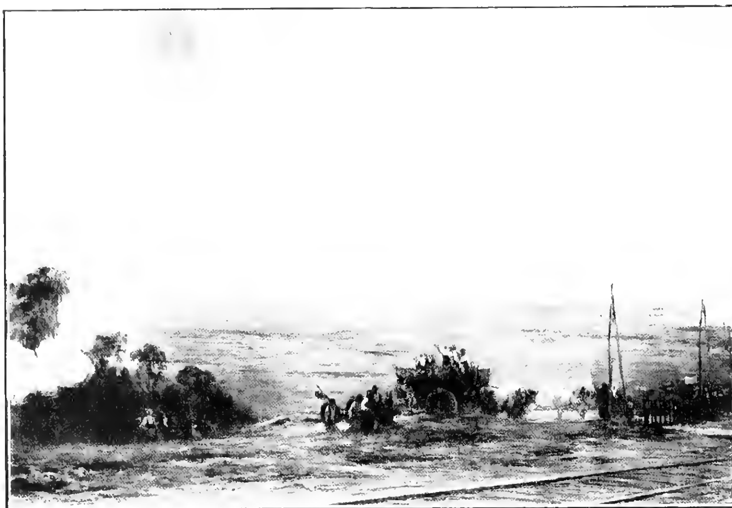
Cl. Vizzavona.

P.-A. Laurens. — Psyché et l'Amour.

Est-il possible d'aller plus avant, c'est-à-dire d'accorder un visage étudié dans toutes ses particularités avec le rendu exact d'un paysage accidenté? — Oui, répond M. Wéry, auteur du portrait, si caractéristique, du romancier *Ch. Géniaux*, présenté sur le fond panoramique de Cagnes, la délicieuse cité provençale. Œuvre excellente, qui mériterait d'entrer dans un musée. Les portraits de MM. Hippolyte Guy, L.-P. Félix, ont une vérité sympathique. Pour être de petites dimensions, celui du *Marquis de Talhouët-Roy*, n'en est pas moins un morceau de premier

ordre. D'ailleurs, son auteur, M. Alexis Vollon, compte parmi les meilleurs techniciens du temps présent. Le portrait de M. Bascoulès par lui-même, a du caractère. Il prime ses autres envois qui, pourtant, sont loin d'être négligeables.

Longtemps nos possessions françaises d'Afrique motivèrent des



H. Foreau. — Retour des vendanges : au passage a niveau.

compositions un peu théâtrales dont la répétition lassait. Maintenant, c'est la vie même du pays, les particularités de ses types qui passionnent les artistes français installés outre-Méditerranée. Joignant à l'observation exacte l'acquis des luminaristes, ils arrivent souvent à des effets riches et puissants. Or, cette fois, c'est toute une grande salle qui est réservée aux peintres d'Algérie et de Tunisie et leurs recherches se juxtaposent, riches de tons, ainsi qu'une collection de beaux tapis. L'œuvre la plus curieuse est, peut-être, le *Cimetière d'El-Kettar*, de M. P.-E. Dubois, avec l'opposition des hautes figures blanches du premier plan et des milliers de petites taches qui s'essaiment à l'infini, jusqu'à l'horizon, sur le fond ocreux

d'un terrain, qui, toutefois, avance un peu trop sur les personnages. *Sur la Terrasse*, la grande toile de Mme Martin-Gourdault, *El Djem* de Mlle Jeanne Thil, le *Cimetière tunisien* de M. Dabadie, le *Marché arabe à Rabat* de M. Émile Baume, les *Baigneuses noires* de M. Dabat, qui a évidemment regardé Gauguin, enfin, le *Retour du marché en Kabylie*

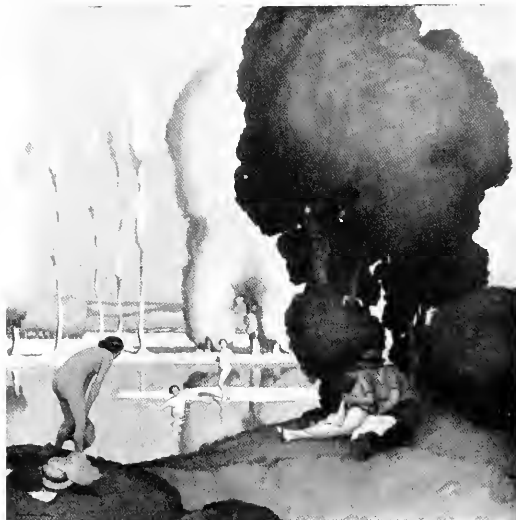


H. Moteley. — Les Marais de Gadeville (Manche).

et les *Porteuses d'eau*, de M. F.-M. de Buzon, sont des œuvres intéressantes par la couleur comme par le caractère.

En d'autres Salons, les artistes russes, tchèques, scandinaves apportent une note quelquefois nouvelle, plus souvent marquée de la forte influence des extrémistes de l'école française contemporaine. Ici, ce sont les peintres anglais et américains qui se donnent rendez-vous. Certains ont travaillé dans les académies parisiennes, mais les études terminées, pour les Anglais tout au moins, la forte tradition locale a repris le dessus. Ils reviennent avec le goût de la belle matière et leurs œuvres valent par le sérieux de

l'exécution, si, dans le coloris, elles ne marquent pas une sensibilité extrême. Les envois de J. da Costa, W. S. Shanks, Hayward, Flora Lion; ceux de Mlle Neilson-Gray, l'un des portraits tout au moins de Olive Bigelow-Tilton (la fillette dont les yeux vifs tranchent sur la fraîcheur du teint et la gamme blanche de la robe), sont dignes d'être retenus. Il n'est pas jusqu'aux scènes de genre qui, dans leur facture régulière, n'offrent un attrait inaccoutumé. La petite peinture de Mlle Mad. Green, *the Hair Ribbon*, possède des gris d'une distinction extrême. Malgré le fond un peu plombé, j'aime aussi cette toile de M. Alfred Munnings, *Changing horses*, silhouettant un cavalier et sa compagne sur un horizon sans accident piquant. Évidemment, par le temps qui court, en cette époque de couleur à outrance, peu de gens sont sensibles à cette discrétion. L'adresse italienne d'un Caputo, d'un Beffani, la souriante mondanité d'un Paul Chabas, d'un P.-M. Dupuy, d'un Calbet, d'un Avy, d'un Ed. Zier, d'un Montassier, qui se relâche pourtant un peu trop, les séduisent bien davantage. Mais demain ? Or, voici qu'un artiste porteur d'un grand nom, mais qui, à tous les instants de sa carrière, n'a voulu être que sincère, — je parle de M. Jean-Pierre Laurens, — pousse cette sincérité jusqu'à l'extrême rigueur dans *l'Épouse en deuil*, grave jeune femme conduisant sur une route de campagne la petite voiture dans laquelle se dresse le cher petit, suprême lien



Cl. Bernès-Marouteau

G. Balande. — Une Belle après-midi.

qui continue à l'unir à celui qui n'est plus. L'œuvre est lisse et probe, sans prétention dans la touche; elle peut paraître aussi hors de proportion avec le sujet, si l'on ne considère que l'anecdote. Mais en dehors de sa valeur propre, elle se dresse comme une noble profession de foi, un acte de courage qui sera compris, espérons-le. Voici, de M. Jules Adler, une *Herscheuse* qui ne fera pas oublier les œuvres précédentes de l'artiste, plus mouvementées et colorées; de M. Azema, un beau nu, *Jeune femme au bain;* de M. Maurice Joron, un autre *Nu*. M. Devambez reste fidèle à sa conception lilliputienne mais si amusante de la vie de ses contempo-



Cl. Bernès-Marouteau.

D. Etcheverry. — Portrait de Mme R. G...

rains. Un ancêtre, M. Pharaon de Winter, réapparait avec une petite toile, une bonne vieille petite toile, puisqu'elle est datée 1883; mais l'œuvre, une jeune femme soignant une plante, a délicieusement vieilli. M. Serveau a bien rendu un difficile effet de lumière : *Reflets*.

C'est surtout dans les paysages, les effets de plein air, que se constate l'évolution acceptée par la Société des Artistes français. La gamme des valeurs jouant sur des cimes neigeuses, les ombres bleues, les fanfares éclatantes obtenues par l'observation des lois optiques, ne sont plus pour effrayer son jury. Et voilà pourquoi *une Belle après-midi* de M. Gaston Balande, le *Pont sur la Calogne* de M. Jaudon, *l'Hiver en Auvergne* de M. Victor Charreton, les si fins effets de neige de M. Moteley, l'un des paysagistes les plus sensibles de ce temps, les notations parisiennes et ariégeoises de M. Roubichou, le *Paysage provençal* de M. G.-P. Leroux, qui a fait vibrer la pleine lumière en évitant la sécheresse habituelle à ceux qui veulent rendre l'éclatante limpidité des ciels méridionaux, sont admis à voisiner avec honneur près de vétérans de la valeur de MM. Pointelin et Quost, Foreau et Désiré Lucas. J'aime les paysages de M. Louis Jourdan, les lumineuses variations sur un thème de *Peupliers*, de



AUGUSTE LEROUX. — PORTRAIT.

M. Montézin. M. Colle a très heureusement rendu l'ambiance bleuâtre de la campagne bretonne à de certaines heures, effet difficile dont il faut tenir grand compte. De Louis Cabanes, une poétique *Nuit d'Été*. De Cachoud, des effets lunaires. Deux vues de Paris, *Rue de Fleurus* et *Batignolles*, font le plus grand honneur à Mlle Jeanne Alix, artiste probe.

Peu d'évocations de la guerre, de la dernière, l'atroce. Cependant, M. G. Pierre, qui fut des hommes des tranchées le véridique portraitiste, présente une *Relève aux Éparges*, vraiment trop grise, — le souvenir s'évanouit. Ah! des portraits de grands chefs : *Foch*, par M. Dagnan-Bouveret; *Pétain*, par M. Patricot; *le Général Leman*, par M. Fouard.

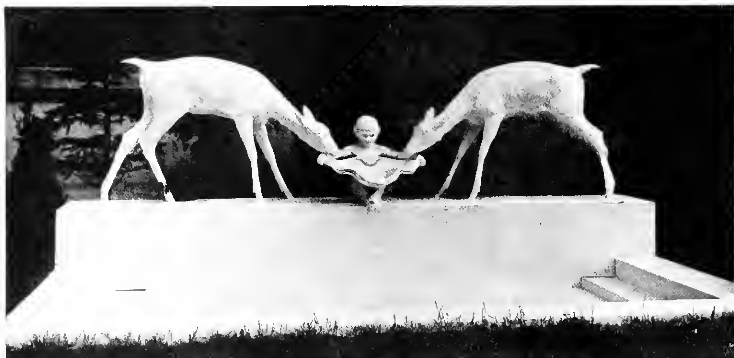


Cl. Fontaine.

J. Dupas. — Les Pigeons blancs.

Une exposition particulière des merveilleuses petites pochades rapportées d'Orient par M. Fouqueray a très certainement augmenté l'estime des connaisseurs pour ce peintre qui a su, d'autre part, évoquer sur la toile et parfois par l'affiche, avec un rare sens du pittoresque, les grandeurs de l'histoire maritime nationale. *Akka, port des Croisés (1110)*, le représente au Salon de cette année. Son compagnon de voyage, M. Auguste Matisse, a, lui aussi, eu l'heureuse inspiration d'entourer d'études exécutées sur place, — témoins qui ont l'accent de la franchise, — une commande officielle : *la Flotte française embossée devant Constantinople*.

Charles Saunier.



A.-J.-L. BITTER. — MIROIR D'EAU.
Plâtre.

III. — LA SCULPTURE AUX SALONS

Consacrée par sa fonction même au Souvenir, la sculpture oublie moins vite que la peinture : déjà, dans *l'Atelier* de M. Lucien Simon comme dans la trilogie de *la France laborieuse* de M. Henri Martin, le travail régénérateur a repris sa tâche éternelle et rejoint familièrement, par la *Bucolique* virgilienne de M. René Ménard, la rétrospective agreste de Rosa Bonheur; mais, dès le seuil de la Société Nationale, la guerre nous ressaisit encore : dans une pénombre funéraire, au cœur de la rotonde où naguère trônaient les fragments de Rodin, — *disjecti membra poetæ*, — la tête décharnée d'un « soldat inconnu » sur un socle bas personnifie *la Guerre* détestée des mères et des artistes comme M. Desbois : le statuaire d'élégantes figurines a résumé là son long cauchemar, de même que le naturalisme d'un Flaubert exprimait son regret de la Beauté...

Dans le jardin frissonnant de verdures tardives, plus sereine et non moins émue, *la Justice arme ceux qui vont mourir pour elle* et le casque guerrier s'unit à la toge dans le marbre hautain que M. Bartholomé destine au Palais de Justice. A côté, redressés par M. Quillivic, ce sont de rudes paysans bretons morts pour la France; ailleurs, c'est un ange qui descend vers l'humble martyr : bas-relief lumineux que M. Philippe Besnard fait

voisiner avec ses deux bustes vivants de *Mgr Duchesne* et de *M. Jacques Copeau.*

Deux bustes aussi, *M. Simu*, fondateur du musée de Bucarest, et *Sir J. G. Fraser*, auteur anglais du *Rameau d'or*, accompagnent de leur expression stylisée, mais parlante, une haute figure de huit mètres, la troisième que M. Bourdelle a modelée pour le *Monument du général Alvear* à Buenos-Ayres ; et cette *Liberté plantant un chêne* a d'autres titres moins matériels à la grandeur. Parmi trop d'artistes qui se croient obligés de voir la nature avec les yeux de leurs devanciers, la stylisation de M. Bourdelle l'emporte aujourd'hui sur l'impétuosité de Rodin ; mais l'aimable fillette à la colombe de M. Eugène Bourgoin se révèle d'un archaïsme plus discret que la fontaine aussi décorative que décadente de M. Géo Dutheil.



P. Landowski. — Buste de M. A. Millerand.
Pierre.

Un torse musculeux manifeste, au contraire, l'indépendante érudition de M. Drivier. De solides qualités signalent l'*Olympia endormie* de M. Halou, la *Tireuse d'arc* de M. Vigoureux, *le Veau d'or* de M. Serge

Yourévitch, les *Otaries* de l'animalier Mateo Hernandez et les bustes du portraitiste Paulin; mais que signifie ce *Paul Cézanne* accroupi, que M. Escoula veut ressusciter colossal et grimaçant?



A. Cordonnier. — Vierge.
Statue pierre.

Au Salon des Artistes français, sous la clarté du hall immense, la seulpture, toujours beaucoup plus riche qu'au Salon voisin, ne doit-elle pas à la vertu de sa résistance originelle ou de sa forte éducation classique une sérénité supérieure aux hésitations de la peinture? Au demeurant, tous les « états » de l'art actuel s'y trouvent représentés par quelques morceaux significatifs et parfois exquis, dont la technique nous rassure alors même que leurs tendances nous inquiètent.

L'antique mythologie a fait place à l'actualité : les jeunes bacchantes ne folâtrent plus avec les vieux faunes, dont le dernier survivant sert de support à la fontaine monumentale de M. Injalbert; dans l'exil de l'idéal, la *Francesca da Rimini* de M. Pina ne fait pas oublier le tableau d'Ary Scheffer qui partageait, au Salon de 1822, la première victoire d'Eugène Delacroix. Plus d'exaltation, ni dionysiaque, ni romantique! Nous sommes des vainqueurs prudents, qui ne veulent pas avoir l'air de croire à leur bonheur; mais ce calme apporte au moins la compensation de bannir des ateliers les gesticulations de l'emphase; au *dynamisme* d'hier, qui déchiquetait la glaise, a succédé l'art *statique* avec la haine du mouvement « qui déplace les lignes » : si la sobre *Victoire* de M. Max Blondat n'imite point la plastique envolée de la *Samothrace*, elle se recommande par une simplicité majestueuse en élevant d'un beau geste, au-dessus de son manteau déployé, ses mains porteuses de couronnes : le village natal de l'auteur pourra justement s'enorgueillir d'un tel ouvrage.

En réalité, notre victoire a trop de deuils à célébrer pour n'être pas



Cl. Vizzavona.

H. Lefebvre. — A la mémoire d'Auguste et Michel Mahieu, morts pour la France.
Plâtre.

austère : un calme, ici plus émouvant que l'essor, immobilise le *Poilu*

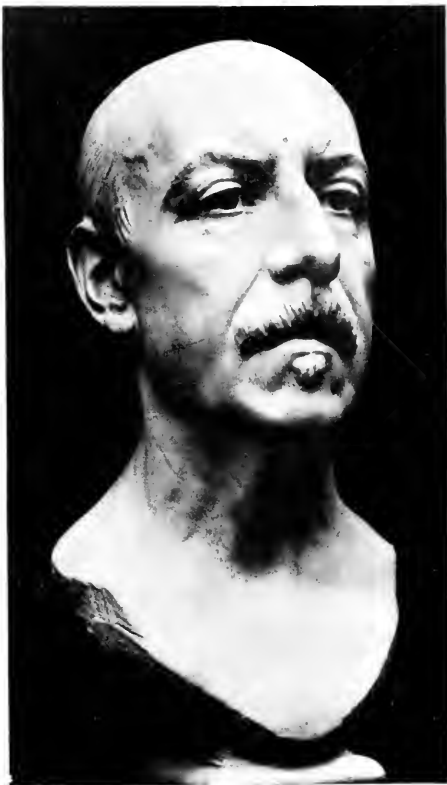
debout de MM. Bareau, Terroir et Févola. Pareille sévérité, supérieure à la mise en scène de M. Proszynski, dans les hauts reliefs de MM. Saupique et Paul Roussel.

Du vivant de Rodin, tandis qu'un réveil tardif du romantisme enfiévrait la statuaire à la Société Nationale, on voyait la tradition classique des Artistes français se moderniser à son tour avec une audace plus sage en revêtant le costume contemporain; ce goût de réalité trouve à présent dans les leçons de la guerre une poignante occasion de renouvellement : témoin le *Monument d'Auguste et de Michel Mahieu*, deux frères si noblement évoqués par M. Hippolyte Lefebvre, un confident de la souffrance humaine qui n'a pas attendu les événements pour se montrer l'initiateur de cette haute poésie familière; témoin *l'Aviateur*, si largement et sincèrement vrai, de M. Henry Bouchard, simple et droit sous l'uniforme exact de sa tâche héroïque; témoin le *Chapiteau* fleuri de figures jeunes ou vieilles, et qui servira de piédestal au Poilu d'aspect moyenâgeux dans l'ensemble exécuté par M. Sicard pour Saint-Symphorien-lès-Tours. Le rêve symbolique et l'humble réalité se rapprochent dans un groupe mélancolique où la Jeunesse et la Patrie se penchent vers l'éternel sommeil d'un « gisant » : c'est le meilleur ouvrage de M. Jean Magrou, dont la *Victoire* n'apparait pas non plus sans caractère, en tous cas plus éloquente en son émotion contenue que le lyrisme affecté de tant de poncifs déclamatoires !

La tristesse de l'heure est favorable à la stylisation décorative : taillées dans le granit breton, les figures isolées de MM. Armel Beaufils et Renaud nous parlent profondément de la vieille Armorique et d'un deuil récent; comme M. Réal del Sarte dans son *Monument d'Édouard VII*, M. Pierre Lenoir revient au beau passé grec en simplifiant l'antique draperie de *la Gardienne du Souvenir* ou de *la Douleur des Muses* pleurant les élèves défunts du Conservatoire : aujourd'hui s'inspire encore d'autrefois.

Malheureusement, ce retour au calme engendre une convention nouvelle et par trop simplificatrice, qui fige un peu dans son poétique élan *la France victorieuse* de M. Sarrabezolles. Trop loin, maintenant, de la nature et de la vie, l'archaïsme, qui succède si vite au réalisme, exagère sa réaction prévue; mais l'art n'est-il pas la mode ajoutée à la nature? Trop inspirées d'Égine ou de Sélinonte, ou plus directement de

M. Maillol, des formes lourdes et trapues déparent le puissant groupe que M. Pierre Traverse intitule *les Présents de la Terre*. Comme les sculpteurs contemporains d'Hadrien, les partisans de la pierre dure et de la taille directe veulent-ils nous reconduire à l'enfance de l'art ; et *les Pigeons blancs* peints par M. Dupas vont-ils faire école ?



DENYS PUECH. — M. CH. WIDOR.
Terre cuite.

Une grâce moins intransigeante caractérise exceptionnellement le petit *Amour* évoqué dans la tendresse d'une pierre rosée par Mlle Heuvelmans et le nu voluptueux de M. Bacqué. Le profil d'une fontaine rustique, *le Miroir d'eau*, de M. Léon Bitter, est ingénieux. Enfin, deux morceaux exquis : *Adoration,* de M. Roger de Villiers, un Maurice Denis de l'ébauchoir, délicieux d'humilité gothique et de candeur primitive en agenouillant une jeune mère devant son bébé nu; — *Jeunesse*, de M. Pierre Christophe, une fillette tenant embrassé un petit veau, groupe naïf dont le plâtre parut avec succès au Salon de 1913, à côté de *l'Orphelin* de M. Niclausse.

Délicatement mystique ou simplement familière, la statuaire du jour a

ses « préraphaélites », qui nous rappellent à leur façon les étonnements que procurait aux salonniers doctrinaires de l'Empire et de la Restauration la jeunesse d'Ingres. Tout revient; mais, en dehors de ces questions d'école, d'influence ou d'époque, un sentiment religieux parcourt paisiblement la gamme de l'expression, depuis *la Vierge* classique de M. Cordonnier jusqu'au moderne *Enfant de chœur* de Mme de Lyée de Belleau.

Dans le portrait, l'artiste échappe aux trop absorbantes préoccupations de système et de synthèse : assis familièrement, peignant, voici le maître *Léon Bonnat*, tel que l'a vu M. Ségoffin dans son atelier de Paris, tel que l'avenir le verra dans son magnifique musée de Bayonne; voici, par le même artiste, le *Portrait de M. W. G...*, dont la physionomie bien particulière est caractérisée avec une intense acuité de vision; et, parmi tant de bustes, l'accent de la vie nous recommande aussitôt *M. Charles Widor*, par Denys Puech, non loin d'un *Massenet* douloureux de M. Piron. Robuste et sourcilleux, *M. Millerand*, par M. Landowski, domine son entourage silencieux de sa belle physionomie loyale et paraît plus grave auprès de *Mme Paul Landowski*, marbre pur dont la douce lumière illumine mieux que toute esthétique l'incertitude des heures présentes.

RAYMOND BOUYER.

IV. — LA GRAVURE AUX SALONS

Nous allons étudier la gravure à la Société nationale et aux Artistes français et, par ces derniers, nous atteindrons le Salon d'Automne et les Indépendants. Comment, par les Artistes français? Eh, oui! Les Artistes français ont admis, pour la première fois, une section d'Arts appliqués, qui a son organisation et *son autonomie*. Grâce à elle, s'abritent sous la même verrière des frères jadis ennemis, et cette sorte de conférence de Gênes tendra à rétablir la paix entre les fauves qui dévorent et les agneaux qui ne veulent pas se laisser dévorer. Ce rapprochement dangereux se constate surtout à la section de la gravure et du livre, la seule qui soit de notre ressort.

Bois. — C'est particulièrement dans le bois que le mélange s'opère. Au premier étage, la tradition; au rez-de-chaussée, siège des Arts appliqués, les boules incendiaires.



D. Bacqué. — Nu.
Statue pierre.

Déjà la tradition rassemble deux partis : les interprètes et les originaux. Mais si l'on conçoit qu'une fusion soit possible, sur le *ring* du talent, entre MM. Dutertre, Deloche, Malcouronne, Aubert, Leray, Mme Baron-Puyplat, Eugène Dété, qui vient de mourir après une longue carrière dignement remplie, tous graveurs d'interprétation, et MM. Pottier, Julien Tinayre, Ch. Clément, passés de l'interprétation à la gravure originale, on se demande quel sera leur point de contact avec des déformateurs et des cubistes, tels que MM. Laboureur, Daragnès, Siméon, et *tutti quanti*. Pourtant, certains ont déjà fusionné en janvier dernier, à l'exposition de *la Gravure sur bois originale*, et ne paraissent pas s'être par trop entre-choqués. Cela signifierait-il que, pour

fraterniser sur le terrain de l'art, il suffit d'apporter de la conviction et du talent ? Hélas ! l'histoire n'est guère en faveur de cette interprétation, mais espérons en le miracle des temps nouveaux.



Cl. Roseman.

F. RENAUD. — BRETONNE (PAYS DU GOELO).
Granit.

De l'examen des œuvres exposées, quelques noms ressortent. M. Tresse présente une *Vue de Fontainebleau*, d'un pittoresque aimable et d'une bonne technique ; M. Georges Zévort, dans une facture souvent curieuse et avec imagination, illustre les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, pour *la Connaissance*, que dirige notre actif, érudit et mordant confrère R.-L. Doyon ; M. de Pidoll a taillé, sur bois de fil, un *Cheminot*, qui est l'excellente gravure d'un vrai graveur, et M. Henri Cheffer a débuté magistralement dans le bois original par une *Suite sur la guerre*, qui l'a tout de suite classé.

A la section des Arts appliqués, ce qui domine, c'est le bois d'illustration faisant corps avec la page imprimée. On a pourtant accordé à M. P.-E. Colin un double panneau d'estampes décoratives, qui, par l'équilibre de leurs masses, l'ampleur de leur facture, autant que par la simplification de leurs lignes et la richesse de leur couleur, méritaient cet hommage.

Le livre (M. Colin en a fait également d'excellents) a de multiples protagonistes. M. Deslignères, très franc graveur dans l'illustration d'*Une Vie*, de Maupassant ; M. Bisson, archaïque dans *Poésies religieuses* de Verlaine ; M. Gérard Cochet, chargé de la difficile illustration de *l'Homme qui assassina*, de Claude Farrère ; M. Jou, toujours solide et

personnel dans *les Conteurs italiens*, de Van Béver, et plus loin de notre temps dans les *Poésies* de Vigny; M. Luc Lanel et ses vifs croquis des villes de France, pour un *Essai pittoresque de géographie;* M. Pastré et ses bonnes compositions sur *les Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly; M. Rion, et *la Vie des Abeilles* de Maeterlinck; Mlle Tirman et sa *Marche*



R. DE VILLIERS. — ADORATION.
Plâtre.

à la lumière. Pour M. Schmied, tour à tour interprète, graveur original, imprimeur, typographe, il sait ordonner une page aussi bien que reproduire en noir ou en couleurs avec dessous d'or, des dessins et aquarelles de lui-même et d'autrui. Ses gravures, d'après Barbier et Goulden, sont fraîches et brillantes comme les originaux.

Voici encore M. Maximilien Vox, d'un romantisme modernisé dans ses *Figures pour Shakespeare,* M. Lebédeff et ses séduisants petits bois

en deux tons pour *Terres de silence*, M. Galanis et ses portraits de musiciens pas trop cubistes, mais un peu, ce qui est troublant, et l'illustration cubiste d'*Atala*, par M. Charbonnier, ce qui est plus troublant encore. M. Maurice Achener présente de délicates vignettes pour *la Faute de l'Abbé Mouret*, M. Falké des bois coloriés pour *le Pot au noir* de Chadourne, M. H. Barthélemy des bois en couleurs pour *Au cœur frais de la forêt* de C. Lemonnier, M. Chapront des camaïeux pour *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain. Nous ne pouvons omettre, parce que ce domaine du livre requiert un soin particulier qui se retrouve dans la qualité des œuvres, les illustrations de M. Burnot, décoratives et d'un goût parfait, pour les éditions d'*Ariel* et de *Douce France*, les bois si sûrs de dessin de M. Hermann-Paul, ceux pleins de grâce Renaissance de M. Roger Grillon, et ceux de MM. Roubille et Carlègle, pour l'éditeur Léon Pichon, qui a gravé lui-même les compositions de M. Maxime Dethomas, lequel estime plus opportun de produire des œuvres que de dépenser son temps à les champlever, quand il a quelqu'un qui peut si bien le faire à sa place.

A la Société nationale, signalons les vigoureuses incisions de M. Gabriel Belot, les nobles compositions de M. Jacques Beltrand, les arrangements décoratifs, spirituels et gracieux, de M. Robert Bonfils, les bois nerveux et colorés de M. E. Hallo, ceux, de grand caractère, de M. Victor Fonfreide, ceux, savants et sobres, de M. Perrichon, le grand triptyque en camaïeu de M. Marret, si largement décoratif, et les vignettes élégantes, expressives ou pittoresques de MM. Berriat, Daniel Girard, Alf. Latour, de Mlle Gabr. Faure, ainsi que les paysages au beau style de M. Pierre Gusman, main preste, sensibilité d'artiste, cerveau d'intellectuel.

Eaux-fortes. — L'eau-forte continue à être très vivace et la vogue du bois, qui a détourné d'elle, momentanément, quelques adeptes, ne l'a pas fait déchoir de son rang.

Rendons justice à M. Edouard Léon : il a fait un remarquable effort. A côté d'une *Abside de Notre-Dame* (lui aussi !), vue en coloriste et largement traitée, mais sans la préoccupation d'étreindre la forme qu'avait Meryon, il a abordé l'interprétation de l'*Olympia*, de Manet, et a parfaitement conservé le caractère, la couleur, l'insensible et subtil modelé de

cette toile célèbre. Il a rendu ce dernier par de délicats frottis de roulette, de papier de verre ou par de légers accents à la pointe sèche. C'est vraiment une haute interprétation, libre et fidèle, où l'artiste a su dominer son sujet et le mener d'un bout à l'autre avec une vue d'ensemble sans défaillance.



CH. SARRABEZOLLES. — AME DE FRANCE.
Pierre.

Les paysagistes forment la majorité des exposants, tant l'eau-forte est faite pour le paysage. Nous retrouvons les noms appréciés de MM. Brunet-Debaines, Léon Salles, P.-E. Lecomte, Jouas-Poutrel, Boissard, Villaume, J. Marcel, Pontoy, Pinet, Gauguet, Mlle Zévort, dont les œuvres mériteraient mieux que cette brève mention. M. Amédée Féau décrit un *Pigeonnier*, d'une pointe alerte et colorée, M. Paul Bouroux est plein de flexibilité, d'animation et de couleur dans des vues de Dijon et de Bergues, M. Jacques Simon meuble les lointains de ses paysages d'une façon toujours intéressante, M. Louis Orr,

Américain épris du vieux Paris qu'il habite, en rend les aspects avec une réelle maîtrise, M. Fitton enlève sur le cuivre la *Cathédrale de Strasbourg*, avec ce brio qui marque les œuvres de ce graveur anglais, M. Dallemagne expose des triptyques d'une belle venue sur les *Eglises de province* et l'*Hôtel de Cluny*, parallèlement à M. Lucien Gautier qui « héroïse » en trois panneaux sur Rome, mélangeant l'influence de Piranèse à celle de Brangwyn. Quant à M. Emile Humblot, qui n'a pas cessé d'être artiste en devenant sénateur, il a un *Vieux pigeonnier* à l'aquatinte, d'un très charmant et véridique aspect.



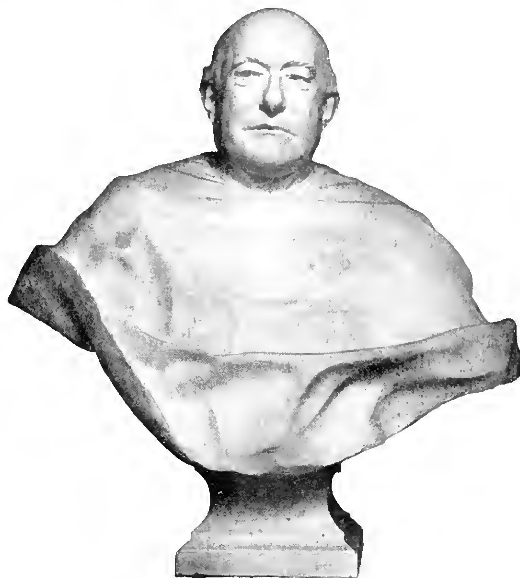
De Lyée de Belleau. — L'Enfant de chœur.
Terre émaillée.

Les graveurs de figures et de portraits sont peu nombreux : M. Haro (jolie pointe sèche, tête de femme), M. Mein (tête d'homme), M. Mouthon (deux portraits et deux nus, très étudiés), M. Lobel-Riche (des figures pour *le Spleen de Paris)*, Mlle d'Estrées (portrait d'enfant à la pointe sèche), M. Jubier, qui porte le nom d'un graveur du XVIIIe siècle, élève de Bonnet (*Fuite en Égypte* et *Étude*). Les animaliers, moins nombreux encore, sont Mlle d'Estrées, M. Oger, avec un chat étendu à la robe soyeuse, M. Renaud, également peintre de chats.

Dans le domaine de l'eau-forte en couleurs, il faut signaler, outre MM. Salles et P.-E. Lecomte, déjà cités pour leurs eaux-fortes en noir, M. Raoul Serres et sa *Terrasse*, qui a de la grandeur et du style, M. Véder, dont les *Promenades à Montmartre* rappellent les anciens Raffaëlli, M. Gervaise et sa *Cour de la Pagode*, aux tons précieux. M. Maurice Romberg évoque les architectures et la vie marocaines, M. Seguin est

poétique et lunaire à la manière de Cachoud, MM. Chabridon, Jean Robert, Larram, Lorrain et Mme Goichot sont fort agréables, avec des qualités diverses. Mais l'eau-forte en couleurs perd du terrain. Les amateurs ne vont qu'exceptionnellement à elle et demeurent fidèles au noir, « que rien ne prostitue », comme disait O. Redon.

A la Nationale, nous retrouvons avec plaisir les œuvres de M. Bernard Naudin, déjà vues à son exposition de l'an dernier. M. Chahine y affirme sa grande souplesse, M. Gobo son ample vision, M. René Pinard sa correction colorée, M. P. Mathey la sûreté de son dessin, M. Vergé-Sarrat, M. Kayser, leur goût des recherches et leur sentiment de la nature, M. Jacques Beurdeley sa délicatesse, M. Ad. Beaufrère un sens des légendes bibliques qui se fond merveilleusement dans le cantique de la nature, M. Le Meilleur son aisance à passer des petites compositions aux grandes, sans perdre de ses qualités, M. André Jacques sa fermeté dans des portraits savoyards, M. Jonas son tempérament précis et fin, M. Godefroy sa grande sensibilité, M. Eugène Béjot sa maîtrise faite de franchise, de netteté dans l'exécution et sa rare entente des possibilités de son art, M. Mac Laughlan ses impressions whistlériennes qui ne sont pourtant pas des pastiches, M. Léopold-Lévy son sentiment exquis, enfin M. Jean Frélaut la rusticité d'une âme d'artiste qui se concentre, mais dont la sensibilité éclate dans les moindres détails.



PHILIPPE BESNARD. — MGR DUCHESNE.
Buste marbre.

Burin. — Dans cette section qui se réduit de plus en plus, car le burin ne s'improvise pas comme l'eau-forte, dont le jet est précisément la qualité primordiale, nous ne rencontrons ni M. Laguillermie, ni M. Dezarrois, qui sont des maîtres. Nous retrouvons toutefois M. Vyboud, avec une *Vierge*, d'après le Pérugin, entièrement au pointillé, et qui pourrait être rapprochée des gravures de Copia et de Roger, d'après Prud'hon; c'est incontestablement une très belle œuvre. M. Marcadier, d'après la *Marie Leczinska* de Nattier, du musée de Dijon, a fait également une gravure souple et colorée, et M. Bouchery, par des moyens qui savent à l'occasion s'élargir, a bien rendu le *Christ en croix* de Van Dyck, du musée de Lille. Je citerai encore les burins fidèles de MM. Piel d'après Titien et Aug. Leroux, Carle Dupont d'après Boucher, Bessé d'après Poussin, Crauck d'après Millet, et Fouquet-Dorval d'après Van Dyck et Rembrandt.

Nous avons aussi des burins originaux. M. Delzers n'est pas très heureux dans ses douze portraits, en une seule composition, de la famille de *La N*... Cela ressemble à une gravure d'après des mines de plomb d'Ingres, dont quelque autre artiste aurait modelé les visages. C'était un sujet difficile. Il ne pouvait se sauver de la monotonie que par la couleur, et M. Delzers n'est pas coloriste. Reconnaissons toutefois son effort.

M. Henry Cheffer, que nous avons déjà rencontré au bois, a gravé au burin libre une composition mouvante et colorée, *la Bénédiction de la mer*. C'est une grande planche savamment mise à l'effet.

Autre burin libre : *Barbares*, triptyque de M. Pierre Fritel. Nous sommes reportés aux temps de la lointaine histoire, et les barbares, conduits par un cavalier au visage voilé, envahissent la cité et ses temples, lances, glaives et torches aux poings. M. Fritel aime le caractère et la force. Son dessin est énergique, sa composition savante, sa facture décidée. On ne saurait écrire une forme avec plus de rigueur et de concision. M. Fritel est un grand artiste, auquel notre temps ne fait pas sa place, parce que notre temps est épris du *fa presto*.

On ne saurait rapprocher M. Sulpis de M. Fritel, ce sont deux tempéraments opposés. Autant celui-ci, par la tendance même de son esprit, se trouve conduit à philosopher, autant celui-là vise à plaire. Chez M. Sulpis, la pointe ne se fait pas impérieuse, ne brutalise pas le regard, ne violente pas l'émotion. M. Sulpis tend à la couleur; il couvre

volontiers ses fonds, comme tous les graveurs qui veulent rivaliser d'effet avec la peinture. Il cherche aussi la matière, comme Guérard ou Jacquemart, mais il ne parvient pas au degré de ces virtuoses. En constatant l'élégance de M. Sulpis, en voyant ces planches agréables, si méticuleusement propres, on se prend à leur souhaiter un peu moins de soins, qui leur conférerait un peu plus d'accent. Mais M. Sulpis est un habile graveur, qui connaît toutes les ressources de son art et en use, et en fait étalage. Pourtant, La Rochefoucauld à dit : « C'est une grande habileté que de savoir cacher son habileté ». Il est vrai que, à notre époque, tant de graveurs en manquent, que celui qui la possède a peut-être raison de nous la montrer.


V. Segoffin. — Buste de M. W. G...
Marbre.

Lithographie. — Nous ne trouvons ici qu'une pièce supérieure : un nu de femme, d'un crayon qui dit tout sans appuyer, et qui laisse à la peau sa nacre, à la chair sa flexibilité. On comprend qu'un gnôme hideux, dans l'angle inférieur gauche, s'extasie devant cette splendeur. Mais, ô Léandre, ce macaque était-il bien nécessaire ?

M. Firmin Bouisset, dans *Camarade!* a bien de l'esprit : une jeune femme lève les bras pour demander grâce à un Amour qui va la percer de sa flèche; M. A.-L. Manceaux, dans le *Cortège de Jeanne Hachette*, montre beaucoup de mouvement et un peu de papillottement ; M. J.-A. Mignon, dans le *Bassin enchanté*, rappelle le moëlleux prud'honien. M. George Claude a réussi une jolie lumière dans *la Lettre*, et M. Bofils a de

la fermeté dans un *Homme à la pipe*, qui n'est pas Desboutin. Mais on se demande pourquoi M. Maurice Neumont consacre une si grande estampe à cette toute petite chose qu'est *la République de Montmartre*, le sujet valait juste une carte postale. Nous revoyons aussi quelques lithographies de guerre, signées Jonas, Fouqueray, Pinasseau ; des paysages de MM. Piedoye, Vardon, Lecarpentier, Vincent ; des vues de monuments, de M. Rowe, et un bon effet de neige dans *la Rue Saint-Vincent*, de M. Vaissière.



L.-A. Heuvelmans. — Amour.
Marbre rose.

A la Société nationale, moins de lithographie encore, mais une fort intéressante et très légitime rétrospective d'Alexandre Lunois, — un artiste que les lecteurs de la *Revue* connaissent bien, car il a été maintes fois étudié dans ces pages. Lithographies, eaux-fortes, aquarelles, peintures, partout Lunois est de premier ordre pour la beauté de son dessin et la variété de sa conception ; mais il semble bien que ce soit en lithographie qu'il a excellé. Sa virtuosité sans égale se plaisait aux fines dégradations de la lumière (*les Tisseuses de burnous*, *la Belle tulipe*, *la Hollandaise de Volendam*, *les Novios*, *Maternité*, etc.), et il maniait sur la pierre la plume et le pinceau aussi bien que le crayon gras. Ses lithographies en couleurs, notamment ses *Courses de taureaux*, assurèrent sa réputation, mais, en dépit d'autres belles pièces, ses lithos en noir l'emportent. Si la mort ne l'avait pas prématurément frappé, l'aquafortiste n'aurait pas tardé à contrebalancer le lithographe, et ses cuivres de Turquie, de Paris, d'Afrique ou d'Espagne, joints à sa pénétrante illustration des *Contes d'Andersen*, sont des œuvres qui méritent non seulement l'estime, mais la recherche de l'amateur.

CLÉMENT-JANIN.



Cl. Bernès Marouteau

Pièce de tuyauterie.

Terre cuite, ép. des Han. — Musée Cernuschi

CHRONIQUES & ACTUALITÉS

EXTRÊME-ORIENT

LES ANIMAUX CHINOIS AU MUSÉE CERNUSCHI

Ce thème n'a pas été choisi uniquement parce qu'il permettait une exposition curieuse et chatoyante. L'animal a tenu une place essentielle dans les croyances primitives de la Chine ; les forces naturelles et les phénomènes célestes y étaient idéalement figurés par des emblèmes zoomorphiques : puis le dragon, le tigre, le phénix, le lièvre, tous les symboles zodiacaux prirent substance, on les vit apparaître sur la panse des vases rituels, ils ornèrent les vêtements de sacrifice et s'incorporèrent ainsi au culte, à l'existence, à l'art des premiers Chinois.

Ils se présentaient dans un style dépouillé, dont la force et la pureté n'ont guère d'égales. Les bronzes des Tcheou (x^{e}-iiie siècles avant J.-C.), ceux des Han (iie siècle avant J.-C.-iie siècle après J.-C.), les poteries de cette même époque offrent d'étonnants exemples de ce style sobre et audacieux.

Mais l'art des origines ne fut pas que rituel : non seulement il décora les vases du culte, les piliers et les chambres funéraires, mais il prit contact avec la vie de chaque jour, toucha l'architecture civile, vint agrémenter les ustensiles domes-

tiques : les vitrines du musée Cernuschi contiennent des ornements muraux, des briques et des pièces de tuyauterie dont la décoration reproduit les mêmes emblèmes animaux que nous trouvions sur les premiers objets du culte : et ces emblèmes parent encore des vases de cuisine, des jarres, des fourneaux, des cuillers, des brûle-parfums. En même temps, les tombes se peuplaient de figures d'argile : chaque mort emportait chevaux, chiens, porcs, moutons, volailles, et tout l'attirail culinaire qui devait alimenter son existence souterraine.



Cl. Gauthier.
VASE RITUEL.
Bronze, ép. Tcheou — Coll. Peytel.

Quelque mille ans plus tard, sous les T'ang (VIIe-Xe siècles), des sculptures et des poteries analogues embellissent toujours les demeures des vivants ; les morts gardent leur escorte de figurines d'argile. Mais si la technique s'est perfectionnée, si la matière est plus fine, les glaçures plus variées, le style, par contre, s'affaiblit parfois et se maniérise. L'œuvre d'art apparaît en tant qu'œuvre d'art ; elle perd en vigueur ce qu'elle gagne en habileté.

Ce perfectionnement technique, cette recherche de la matière, ce goût de la pièce bien réussie, ne font que s'accuser dans les époques qui suivent. Cependant l'art des Song, tout académique qu'il soit, porte encore le reflet des origines dans ses poteries et dans ses peintures : parmi celles-ci notamment, on trouve les chefs-d'œuvre des peintres chinois.

Avec les Ming, nous touchons au moment où le céramiste, possesseur des finesses d'un métier délicat, se joue des difficultés qu'il semble rechercher par plaisir. Du XVIe au XVIIIe siècle, s'étend l'époque classique de la porcelaine. L'exposition du musée Cernuschi offre des ensembles d'une richesse et d'une variété que la largesse des collectionneurs qui y ont participé rend véritablement exceptionnelles.



BŒUF. Cl. Bernès-Marouteau.
Fonte de fer ; ép. des Han — Musée Cernuschi.

Quelque trois cents pièces de bleu turquoise à forme ou à décor d'animaux, font notamment l'enchantement des yeux des visiteurs et l'émerveillement des amateurs de pièces rares. Des vitrines entières de biscuits Ming, de rouleaux et de cornets de la famille verte, d'oiseaux blancs ou polychromes, des émaux cloisonnés, des jades, des pierres précieuses, dénoncent toutes les ressources d'un art parvenu au point d'équilibre après lequel il ne peut que décroître.

Cette exposition enseigne surtout la vertu d'une tradition sur une période de trente siècles. La sensibilité peut s'émousser, le style originel s'amollir: malgré tout, l'art de la Chine reste soutenu, vivifié, par les sèves cachées qui circulent en lui.

Les quelques figures qui illustrent ces notes donneront une idée de cette évolution; elles sont empruntées à un album où l'on reunira les principales pièces présentées au public.



Cl. Bernès-Marouteau.
LÉOPARD PORTANT UN FLAMBEAU
Bronze damasquiné d'argent; ép. des Han. Coll. Stoclet.

J'y ajoute la reproduction d'un morceau d'importance capitale dont un ami généreux vient d'enrichir le musée Cernuschi. C'est une grande statue de pierre, du ve siècle, donnée par M. Wannieck. Elle provient des grottes de Yung-kang: M. Chavannes l'y avait photographiée en 1907, on la trouvera sur la planche CXXXVII de sa *Mission dans la Chine septentrionale*. Trois statues seulement, de cette importance, ont quitté les grottes de Yung-kang: l'une est en Amérique, et nous savons un gré particulier à M. Wannieck d'avoir fait en sorte que celle-ci ne l'y suivit pas. C'est un document de toute première valeur et une grandiose œuvre d'art.

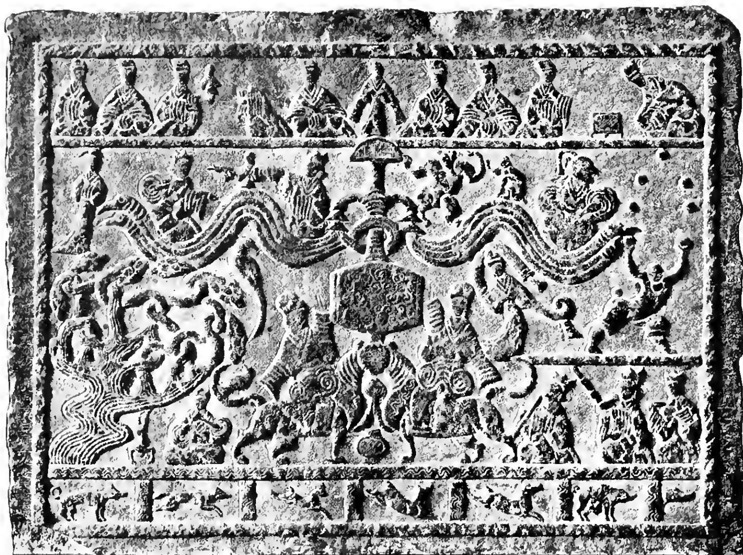


CHEVAL. Cl. Gauthier.
Terre cuite émaillée; ép. des T'ang. — Collection d'Andigné.

Voici encore la photographie d'une

pièce rare et belle, donnée au musée par MM. Knudsen et Romand ; c'est une tête en terre cuite, portant des traces d'émail vert aux irisations d'argent, de l'époque Han. Je ne connais pas de figure de cette époque inspirée par un sentiment si délicat.

H. D'ARDENNE DE TIZAC,
Conservateur du musée Cernuschi.



Pierre sculptée. Cl. Bernès-Marouteau
Époque des Han. — Collection Paul Mallon.

EN ITALIE

MUSÉES, COLLECTIONS, REVUES

On a beaucoup écrit sur le centenaire de Dante ; et même au point de vue artistique, il est des publications qu'il faut signaler. M. Corrado Ricci, par exemple, a eu l'idée de refaire une édition de la *Divina Commedia illustratata nei luoghi e nelle cose* [1]. Elle est infiniment plus copieuse que la première : elle représente le commentaire iconographique le plus complet que

1. Hœpli éd., Milan.

nous ayons actuellement du poème dantesque : les documents auxquels se réfère M. Ricci sont tous — ou presque tous — empruntés aux XIIIe et XIVe siècles. Le travail était d'ailleurs délicat : le commentateur a cherché, parmi les portraits des personnages dantesques, ceux qui étaient le plus proches de l'époque du poète ; il les a trouvés dans les sculptures des tombeaux, dans les fresques, les mosaïques, les miniatures et quelquefois les sceaux. Lorsqu'il s'agit des personnages de l'antiquité, c'est encore à l'art du *trecento* qu'il s'adresse ; il désire les représenter tels que les concevait l'imagination des contemporains de Dante, et non un art plus ou moins classique, qui était très éloigné de leur esprit.



Bodhisatva. Cl. Gauthier.
Statue pierre, provenant de Yun-kang ; ép. Wei (Ve siècle). — Musée Cernuschi.

La commémoration dantesque qui fut faite un peu partout, en Italie, à grand orchestre, nous a donc valu cette première œuvre, imposante par sa masse et par son contenu. Plus modestement, Luigi Danni et Barbadoro ont tenté de faire un tableau de

ce qu'était Florence à l'époque où vécut Dante[1]. C'est une œuvre de vulgarisation qui a son utilité, où le premier chapitre *la Città*, est un résumé rapide de ce que nous savons des origines de l'art florentin.

Le *Seicentenario* a été aussi un prétexte à restaurations et à aménagements de certains édifices auxquels est attaché le souvenir du grand poète. A Florence, en l'église Santa Croce, on remit en place le grand vitrail de la façade, qu'on avait enlevé pendant la guerre : la fameuse *Déposition de croix*, qui fut sans doute exécutée d'après un carton de Giovanni di Marco[2]. En outre, on restaura la voûte et les murs de la chapelle Castellani : et c'est ainsi qu'on fut amené à redonner un éclat un peu moins emprunté à des fresques qui avaient subi précédemment des retouches malheureuses. La voûte contient les quatre figures des évangélistes et quelques figures de docteurs de l'Église : il est difficile de prononcer un nom à propos de ces peintures et de celles qui décorent les murs et que l'on restaure peu à peu ; on les a attribuées à Agnolo Gaddi : il serait plus prudent de dire simplement : école giottesque.

La Direction des Beaux-Arts s'est intéressée aussi à d'autres édifices. La petite église florentine de San Stefano del Popolo, où Boccace lut les chants de la *Divine Comédie*, a été débarrassée de tous les ornements qui en déshonoraient la simplicité, et il en a été de même pour le charmant portique de Benedetto da Rovezzano qui se trouve à ses côtés : on a essayé de n'y rien laisser qui fût anachronique. On ne pouvait oublier non plus la chapelle qui fut la paroisse de Dante : Santa Margherita dei Ricci, qui apparaît maintenant dans sa nudité première, libérée des crépis malencontreux et des autels qui s'accordaient mal avec son aspect roman.

Le palais Frescobaldi, où logea, en 1301, Charles de Valois, envoyé de Boniface VIII, l'un des responsables de l'exil de Dante, n'avait plus rien de son ancien caractère ; tout au plus, le rez-de-chaussée, avec ses pierres de taille et ses portes arquées rappelait-il ce que fut cet édifice. Aussi bien a-t-on entrepris de lui rendre sa forme première : et il est devenu, dans sa massivité, un des beaux palais de Florence ; c'est, sans aucun doute, une des restaurations les plus importantes auxquelles le *Seicentenario* dantesque ait donné lieu. Il ne faut pas oublier non plus le soin avec lequel on s'est efforcé de conserver leur aspect primitif à la tour *della Castagna*, et surtout à celle des Amidei, au pied de laquelle eut lieu le triste assassinat d'un Buondelmonti, d'où naquit la haine inextinguible qui divisa les deux familles des Buondelmonti et des Amidei.

A Ravenne, on a entrepris des travaux du même ordre. L'église San Francesco a été dépouillée de son revêtement baroque : sa structure de basilique est désormais parfaitement nette : il y manque les fresques qui la décoraient à l'époque de Dante ; elle n'en est pas moins, ainsi aménagée, un des monuments caractéristiques de Ravenne. Dans l'abside de Santa Chiara, on a restauré quelques fresques de l'école romagnole du XIVe siècle, et à San Giovanni Evangelista, c'est l'abside entière qu'on a dépouillée de tout ce qui en dénaturait le caractère originel.

Il faut admirer l'activité que déploie la Direction des Beaux-Arts d'Italie, aidée par les surintendances provinciales. Il est peu de pays où le patrimoine artistique

1. *Firenze di Dante*. Istituto di edizioni artistiche, Florence.
2. Cf. Pietro Toesca, *Vetrate dipinte fiorentine* (*Bollettino d'Arte*, janvier-avril 1920).

soit l'objet d'une pareille vigilance. L'œuvre réalisée ces derniers mois à Ravenne et à Florence en est une preuve. Ce que l'on fait dans certains musées en est une autre.

Après la guerre, beaucoup de galeries publiques ont subi des modifications profondes : celui qui se rend aujourd'hui à Florence avec un guide de 1914 ne retrouve presque rien à sa place : nous examinerons plus tard, en détail, les avantages — et les défauts — de cette réorganisation des musées florentins, qui n'est d'ailleurs pas encore achevée ; qu'il nous suffise de dire aujourd'hui qu'elle représente un effort considérable. M. Giovanni Poggi et ses collaborateurs ont réuni au musée des Offices une bonne partie des chefs-d'œuvre qui se trouvaient à l'Académie des Beaux-Arts, de façon à pouvoir faire une salle Veneziano-Baldovinetti, et une salle Botticelli : c'est ainsi que *la Primavera* a pris place aux Offices. L'Académie des Beaux-Arts n'a gardé que quelques œuvres de primitifs (on l'a même privée de sa collection d'œuvres de Frà Angelico passée au musée de San Marco) ; elle est devenue ainsi une *galleria in tono minore*, ainsi qu'on l'a appelée ; c'est là qu'on peut le mieux étudier, désormais, les premiers moments de l'école florentine. Au musée des Offices, on a fait porter tout l'effort sur la présentation des œuvres et on a préféré la présentation chronologique ; en sorte que, de Giotto à Cigoli, c'est une leçon d'histoire de l'art qui se poursuit de salle en salle ; elle s'y poursuit du reste très commodément, car les cimaises contiennent peu de tableaux ; ils sont tous à portée de l'œil : il faut louer la Direction des musées de cet ordonnancement qui facilite l'étude des œuvres exposées [1].



Cl. Gauthier.

TÊTE DE FEMME.

Terre cuite, ép. des Han. — Musée Cernuschi.

Le palais Pitti, qui a été donné à l'État par le roi, deviendra bientôt, lui aussi, un des musées d'Italie les mieux aménagés : en attendant qu'on ait donné de l'air, comme on l'a fait aux Offices, à la collection de tableaux du premier étage, on a, cette année,

1. De son côté, le directeur du musée du Bargello, M. de Nicola veut réorganiser son musée d'une façon telle que la précieuse collection Carrand, entassée dans une petite salle, ait enfin l'espace nécessaire pour être mieux vue et mieux étudiée.

dans les appartements royaux, organisé l'admirable exposition des artistes italiens du *sei* e du *settecento*, où près de mille tableaux consacrent la gloire, souvent méconnue, des successeurs de Michel-Ange. On n'a rien épargné pour donner tout son éclat à cette résurrection d'un passé trop déprécié.

De tous côtés, ce sont des initiatives qui prouvent que rien de ce qui appartient à son passé artistique n'est indifférent à l'Italie. Le surintendant des Beaux-Arts de la province d'Emilie, M. Malaguzzi-Valeri, a entrepris de donner à toutes les galeries publiques de sa circonscription un aspect décent et un classement intelligent.

C'est ainsi que le musée de Forli n'est pas reconnaissable; on n'y retrouve plus les souvenirs du *Risorgimento* qui n'y étaient vraiment pas à leur place; il y a, en



Cl. Service B.-A. d'Italie.

LA NOUVELLE SALLE DES BOTTICELLI AU MUSÉE DES OFFICES.

revanche, une espèce de « tribune » où ont été réunies les œuvres les meilleures des peintres romagnols avec, au centre, l'*Hébé* de Canova; dans les salles voisines, on a rassemblé, avec les mêmes succès de bonne présentation qu'au musée des Offices, des œuvres importantes de Marco Palmezzano, de Zaganelli, d'Agresti, de Menzocchi. Après avoir accompli une œuvre semblable à Casena et à Faenza, M. Malaguzzi-Valeri s'occupe maintenant du musée de Ferrare.

Si nous insistons sur cette activité du Service des Beaux-Arts italien, c'est qu'elle nous semble digne d'être admirée — et imitée. La *tutela degli oggetti d'arte* est une des grandes préoccupations du gouvernement; et aucun monument n'échappe à l'étroite surveillance qu'exercent les *soprintendenti;* une petite ville comme Urbino, dont le passé fut si éclatant, est encore aujourd'hui une petite capitale artistique; le beau palais des Montefeltre est devenu le siège d'un musée important, dont MM. Lionello Venturi et Luigi Serra ont fait un miroir de l'art des Marches.

Le nombre croissant des revues prouve aussi l'intérêt que suscitent en Italie les questions artistiques. Outre celles qui sont faites pour la vulgarisation, comme l'ancien *Emporium* et le recent *Primato artistico*, il y en a désormais cinq qui s'imposent : *l'Arte*, de M. Venturi; *la Rassegna d'arte antica e moderna* dont le supplément bibliographique est précieux, *Architettura e arti decorative*, le *Bollettino d'Arte* et *Dedalo*, publiées toutes trois chez Bestetti et Tumminelli.

Le *Bollettino d'Arte*, qui avait été, jusqu'à ces dernières années, le recueil où la Direction des Beaux-Arts rassemblait les documents officiels et les nouvelles concernant les musées et les fouilles, est devenu, sous l'impulsion de M. Colasanti, un périodique d'un caractère plus général : les neuf numéros de la nouvelle série parus jusqu'ici (juillet 1921-mars 1922) contiennent des articles ayant trait à l'art italien en général; par exemple M. Berenson y examine les œuvres d'Allegretto Nuzi, à New-York (collection Hamilton), ou M. Bode un calvaire de Bertoldo au Kaiser Friedrich Museum. *Dedalo*, que dirige M. Ugo Ojetti, s'attache surtout à faire connaître certaines collections particulières mal étudiées jusqu'ici, et les artistes du XVII[e] et du XVIII[e] siècle; on y fait aussi une grande place à l'art contemporain. Ces périodiques, on le voit, se complètent donc les uns les autres; et il est assez remarquable que, dans une époque où les revues savantes vivent si difficilement, l'Italie nous donne un ensemble si important; c'est un effort qui dépasse de beaucoup celui qu'elle faisait, dans ce domaine, avant la guerre.

JEAN ALAZARD,
Maître de conférences à la Faculté des lettres d'Alger.

AUX ÉTATS-UNIS

L'ART FRANÇAIS A LA XXI[e] EXPOSITION INTERNATIONALE DE PITTSBURGH

Puisque la franchise est le langage de la véritable amitié, nos lecteurs n'ont pas oublié le sympathique et clairvoyant hommage à l'art français qu'exprimait ici même M. H. Saint-Gaudens, le fils de l'admirable et regretté statuaire [1] : cet hommage se montrait assez bienveillant pour comporter quelques reproches et certaines réserves au sujet des relations encore trop rares entre les artistes des deux mondes et développait largement d'ingénieux aperçus capables de les améliorer dans l'avenir.

C'est au sujet de la XXI[e] Exposition internationale de Pittsburgh, que le directeur-adjoint des Beaux-Arts à l'Institut Carnegie était venu, vers la fin de l'hiver, à Paris; et, de son côté, M. Lucien Simon, désigné comme membre du jury pour 1922, s'embarquait au printemps, afin d'aller proposer ou défendre là-bas les réformes nécessaires à l'amélioration très urgente de la plus utile des propagandes artistiques.

Aussi bien, cette année, l'art français aurait-il assez mauvaise grâce à se plaindre de sa participation, trop parcimonieuse encore, à cette remarquable exposition, qui peut rivaliser, dorénavant, avec l'Exposition internationale et bisannuelle de Venise et qui offre encore cet intérêt particulier que les peintures qui la composent — 175 américaines, 40 françaises, 35 anglaises et 38 de divers autres pays, — vont être

1. Voir la *Revue*, février 1922, pp. 97-104.

montrées maintenant, par les soins de l'Institut Carnegie, dans toutes les villes importantes des États-Unis : sur trois prix, d'une valeur on ne peut plus américaine, deux sont échus à d'excellents peintres de Paris.

Si la médaille de première classe. — 1.500 dollars, — a récompensé les portraits groupés, *Eleanor, Jean et Anna*, que M. George W. Bellows, de New-York [1], avait déjà montrés, en 1921, à l'exposition de l'Académie des Beaux-Arts de Pensylvanie, la seconde médaille (1.000 dollars) allait a des *Baigneuses*, de M. René Ménard, le rénovateur du « paysage historique », dont le musée de l'Institut Carnegie possède déjà *le Jugement de Pâris*; et la troisième (500 dollars) était remportée par un nouvel exposant à Pittsburgh, M. Henri Lebasque, dont *les Bords de la Seine aux Andelys* avaient été si remarqués à notre dernier Salon d'Automne [2], — tandis que trois mentions honorables restaient le partage de peintres américains, MM. Charles Reiffel, Henry B. Snell et Fred Wagner.

Parmi les œuvres acquises par la collection permanente de l'Institut Carnegie, *Sous le Saule*, de M. Albert Besnard, voisine auprès de peintures de Sir J. Lavery et de M. R. Miller. En outre, des amateurs se sont assuré la possession des *Baigneuses* de M. R. Ménard, du *Pont fleuri à Quimperlé* de M. F. Piet et de *Trafalgar Square* de M. Le Sidaner.

N'est-ce pas une magnifique victoire française, et qui devrait encourager nos meilleurs artistes à participer régulièrement et spontanément à cette exposition annuelle où s'alimente le musée de Pittsburgh? Et M. Lucien Simon qui, dans le jury de cette année, representait la France à côté de Mrs Laura Knight, représentant l'Angleterre, et des jurés américains, MM. Charles Curran et Woodbury, nous revient persuadé que nos compatriotes n'aperçoivent pas encore assez clairement tout l'intérêt de cette manifestation : quelle meilleure occasion, pourtant, de rapprocher deux grands peuples fraternels, que la distance seule sépare? La négligence de nos artistes n'aura plus aucune excuse quand seront définitivement acquises les réformes souhaitées, quand un comité national sera constitué dans chacun des grands pays d'Europe pour le choix des ouvrages, et quand la réduction du nombre des exposants autorisera chaque artiste à montrer plusieurs œuvres, à condition que l'envoi se compose de morceaux réellement importants : ce qu'il faut proscrire à tout prix, c'est l'esquisse ou l'ébauche, ce mal du siècle.

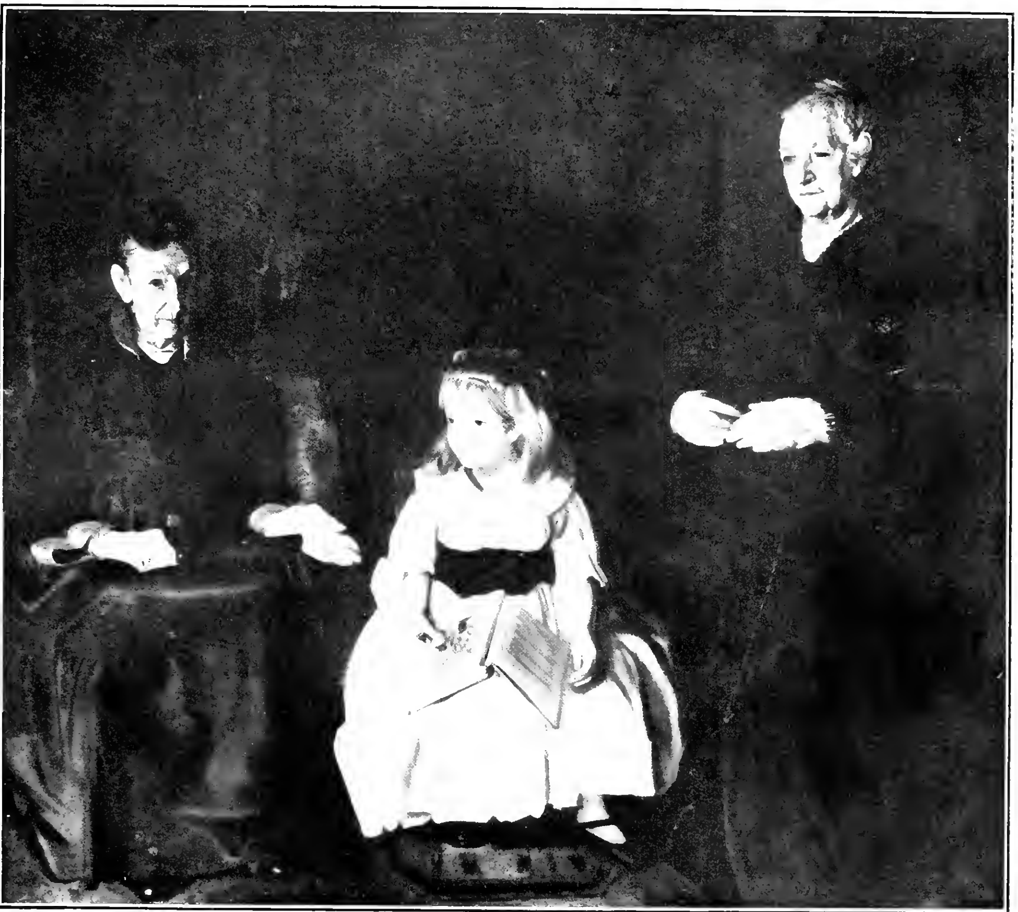
R. B.

LES LIVRES

L'ART RUSSE [3]

On sait à quel point M. Louis Réau a le goût de la nouveauté et de la découverte, combien il aime les sujets difficiles et les problèmes compliqués. Ses ouvrages sur *les Primitifs allemands*, un livre excellent et magnifique sur *Mathias Grünewald*, maintes trouvailles relatives à la sculpture française du XVIII[e] siècle, dont les lecteurs de la *Revue* ont eu la primeur, un ouvrage considé-

1. Ce coloriste figurait à l'exposition des *Peintres americains*, chez Georges Petit, en juin 1921.
2. Voir la *Revue*, décembre 1921, p. 331, où le tableau se trouve reproduit.
3. *L'art russe, des origines à Pierre le Grand*, par Louis Réau. — Paris, H. Laurens, in-8°, 104 pl.



George W. Bellows. — Eleanor, Jean et Anna.

rable, tout récemment présenté avec le plus vif succès comme thèse pour le doctorat ès lettres, sur ce *Falconet*, qu'il connait si bien et dont il vient, ces derniers mois, de publier la *Correspondance avec Catherine II*[1], sont autant de preuves, non seulement de l'activité de M. Réau et de la diversité de ses connaissances, mais de l'heureuse tendance qu'il montre à s'attaquer aux questions les plus malaisées à résoudre. Son livre sur *L'Art russe* est un exemple de cette tournure d'esprit, et qu'il est temps encore de signaler, en attendant qu'une plume particulièrement autorisée dise ici ce qu'il convient de dire du *Falconet*.

Connait-on rien de plus mystérieux que l'art russe, et qui soit plus fermé aux Occidentaux ? Depuis l'ouvrage de Viollet-le-Duc, vieux de plus de quarante ans, aucune étude d'ensemble n'était venue mettre le public français au courant des recherches entreprises par les savants locaux et des résultats auxquels avaient abouti leurs enquêtes. On ne saurait donc savoir trop de gré à l'ancien directeur de l'Institut français de Petrograd de ce qu'il a mené à bien la tâche ardue d'écrire un livre au fait du dernier état de la science et traitant de l'art russe depuis ses origines jusqu'à Pierre le Grand. Il a mis à profit, pour ce faire, son long séjour en Russie, sa connaissance de la langue et des monuments du pays, et ce goût qu'on vient de dire qu'il a pour de tels travaux.

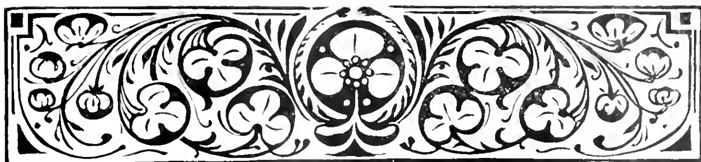
Ce gros volume de près de 400 pages, illustré de plus de 100 planches, n'est d'ailleurs que la première partie de l'ouvrage, un deuxième tome devant être consacré à l'art moderne. Mais si précieux que puisse être celui-ci, il semble difficile qu'il dépasse celui-là en intérêt et en nouveauté. Rien de plus curieux que l'histoire des origines et de la formation de l'art russe, rien de plus passionnant que l'examen des apports byzantins et asiatiques et des contributions occidentales qu'on y trouve si singulièrement amalgamés au fonds national. Chacune de ces influences fait l'objet d'une étude approfondie, à la suite de laquelle l'auteur formule, en connaissance de cause, des conclusions différant sur plus d'un point des idées généralement admises : c'est ainsi qu'il se refuse à voir dans l'art byzantin l'unique source d'inspiration de l'art russe, et que, sans nier les apports étrangers, il combat l'opinion, injurieuse pour la Russie, d'après laquelle l'art russe ne serait que la somme de ces apports ; il montre, au contraire, combien il a puisé dans son propre fonds et comment, en particulier, la grande révolution qui s'est opérée au XVIe siècle dans l'architecture moscovite, — la substitution de la pyramide à la coupole, — tire ses origines, toutes nationales, de l'architecture en bois de la Russie du Nord. — E. D.

1. *Étienne-Maurice Falconet, 1716-1791*; Paris, Demotte, 2 vol. in-fol., pl. — *Correspondance de Falconet avec Catherine II, 1767-1778*; Paris, Champion, in-8° (T. VII de la *Bibliothèque de l'Institut français de Petrograd*).



Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



NOTRE TRIBUNE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE D'EXPANSION ET D'ÉCHANGES ARTISTIQUES

Dans les salons de la Direction des Beaux-Arts, a eu lieu dernièrement l'assemblée constitutive de cette nouvelle Société dont le nom indique clairement l'objet : l'expansion française et les échanges internationaux, dans l'ordre de la Musique, du Théâtre et des Arts plastiques.

Les moyens de l'Association y furent ainsi exposés :

1° Recevoir, augmenter et tenir à la disposition des artistes et travailleurs les renseignements réunis jusqu'à présent par le *Service d'études d'action artistique à l'étranger*, de la Direction des Beaux-Arts.

2° Organiser, seule ou en participation avec tous tiers ou Sociétés, des manifestations artistiques, spectacles, concerts, expositions temporaires ou permanentes, nationales ou internationales. Et, éventuellement, créer et entretenir des cours, conférences, lectures, fonder des publications, organiser des concours, fonder des enseignements.

Durant la guerre, naquit le service que, par abréviation de son titre austère, les intéressés appelaient le *Service d'études*. M. Alfred Cortot, le grand pianiste, en fut l'initiateur. Il sut s'entourer de collaborateurs dévoués; l'auteur de ces lignes put apprécier leur zèle durant quelque dix mois de fonctions similaires exercées après l'armistice au Commissariat des Affaires franco-américaines, dirigé par M. André Tardieu. Mais ces douze fonctionnaires d'occasion furent un jour démobilisés; c'est seulement à l'initiative du directeur des Beaux-Arts actuel que le Service d'études dut, non seulement de ne pas disparaître, mais, reconnu *indispensable*, de se développer officiellement. A cette époque, nous avions nous-même, soutenu par quelques Mécènes et amateurs, créé un *Comité d'expansion artistique française*, dont la remise en marche de

cette revue fut la principale manifestation[1]. Aussi avons-nous suivi avec un intérêt passionné l'effort de M. R. Brussel, qui recueillit le lourd et magnifique héritage du Service d'études d'action artistique.

Nous avions toujours pensé qu'il serait un jour ou l'autre amené à évoluer et que, parallèlement aux encouragements gouvernementaux, devrait agir l'initiative privée, ignorante, elle, des soucis éternels du fonctionnaire : les crédits introuvables, l'action limitée, les responsabilités interdites.

L'évolution a dépassé notre attente en heureuse innovation. La nouvelle Société, dont M. Paul Léon vient de provoquer la création et dont une commission spéciale établit à l'heure actuelle les statuts définitifs, est, après la Société anonyme *les Archives photographiques d'Art et d'Histoire*, également en formation, le nouvel et bel exemple d'une administration demandant directement au public de venir à son aide et créant, sous le contrôle de l'État, un semblable établissement autonome.

Cet établissement aura un fonds de garantie important lui facilitant la réalisation d'entreprises artistiques qu'il serait souhaitable de voir aboutir; ainsi des recettes pourront équilibrer les dépenses de toutes ces manifestations utiles. L'État le dotera d'une subvention. Il demande seulement à tous ceux, Mécènes, amateurs, artistes, musiciens, chefs d'orchestre, auteurs et compositeurs dramatiques, directeurs de théâtres, à tous ceux qu'intéressent les problèmes de notre diffusion intellectuelle de constituer le fonds de garanties et d'être les artisans de cette œuvre.

Des hommes éminents ont dit au public d'élite qui assistait à la première assemblée les choses qu'il fallait lui dire. M. Robert de Flers a prononcé des paroles éloquentes et il a insisté sur la nécessité du plus large éclectisme quant aux formes d'art à propager. Sur tout ceci nous reviendrons prochainement en détail. Aujourd'hui, nous voudrions convaincre nos lecteurs de la nécessité de penser avec nous que les barrières protectionnistes sont aussi néfastes aux intellectuels qu'aux industriels; nous faisons appel à leur cœur et nous leur demandons de soutenir de leur adhésion une aussi belle œuvre, de lui apporter leur foi, leur amour, bien persuadés que le devoir nécessaire est de se faire connaître, mais aussi de connaître les autres, pour se faire aimer.

André DEZARROIS.

1. Cf. numéro d'octobre 1919 : *A nos lecteurs*.

L'ART JAPONAIS

AU SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE



K. KABURAKI (né en 1878). — MEI LAN-FANG DANS UN RÔLE DE FEMME.

Paravent peint sur soie.

Dans les arts du dessin, le trait est un moyen d'exprimer: dans la nature qu'il s'agit de reproduire et où tout est relief, il n'existe pas.

Dans l'art exquis et robuste du Japon, tout se dit par le trait; n'ayant pas voulu voir d'ombres, c'est logiquement un contour qui délimite la forme : Outamaro, Hokusaï furent des maîtres en cette façon de rendre ce qu'ils voyaient. Monsieur Ingres usa divinement de ce même moyen, bien que, dans notre art d'Occident, les formes se délimitent par l'opposition de la lumière aux ombres : Rembrandt jadis, Carrière de nos jours, ignorèrent le trait; Turner également : chez ceux-là, tout est lumière et ombres; la couleur elle-même, quand elle doit venir, ne vient que par surcroît, comme le don dernier, la chose qui ne se cherche pas, qui est instinctive, n'étant voulue, calculée, et partant pénible, que chez les peintres qui ne sont pas coloristes. Le trait est un des beaux moyens d'expression; il peut être humble et fatigué, mais qu'il peut être éloquent et impérieux, quand il dit avec magnificence la beauté d'une forme ! C'est, au cours des temps et au travers des arts, la grande écriture; c'est l'éloquence dans l'Art. Que par ses souvenirs on revoie les bas-reliefs assyriens, où le trait n'affirme que l'indispensable, et les fresques d'Italie, où le trait creusé est la frontière de chaque forme et de chaque teinte, et sur un dessin le trait qui rectifie, le beau repentir d'un maître qui se

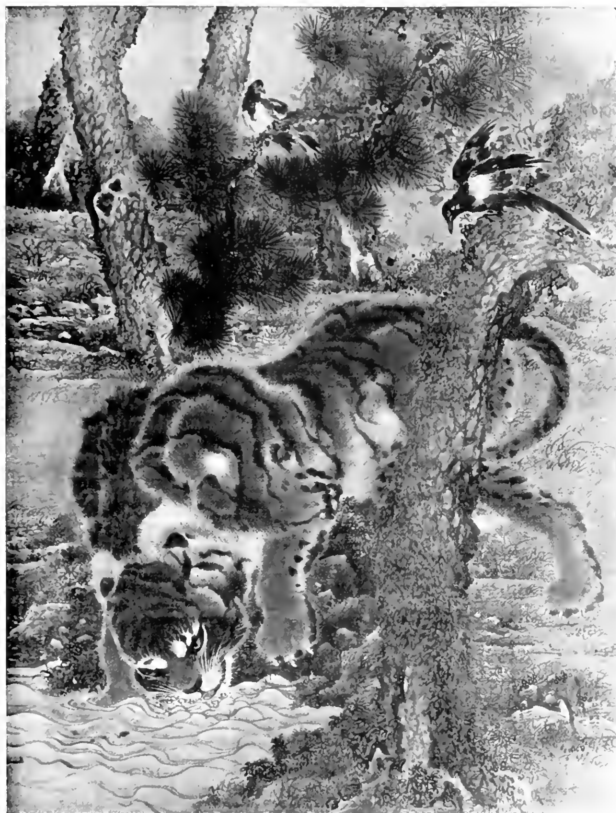
corrige ! Divine contradiction et charme du génie, Rembrandt voit, dans l'atmosphère septentrionale de sa Hollande, l'enveloppement de toute chose ainsi que dans des ombres d'église ; il est pourtant le prodigieux



SOSEN MORI (1747-1821). — SINGE ET BICHE.
Kakémono. — Collection du Vte Nobuaki Makino.

incisif, qui, par de multiples traits de l'aiguille intaillant la cire, fit les eaux-fortes que personne ne sut refaire : l'encre d'imprimerie et le papier blanc, par la beauté de l'obscur opposé au clair, vont produire la même émotion que, peintre, le maître donnait avec son pinceau. C'est que la

main, quoi qu'elle tienne, n'est qu'un outil obéissant, les yeux eux-mêmes obéissent, ils regardent, mais le cerveau mène et dirige.



GANKU (1749-1838). — TIGRE S'ABREUVANT AU RUISSEAU.
Kakémono — Collection du M[is] Toshinari Maeda.

Trait ou ombre, il importe peu ; l'Art surnage du moyen. Et l'art du Japon a les raisons donnant l'éternité, puisqu'il communique l'émotion qui rend captif, forçant à revenir vers l'œuvre quittée, vous ramenant des

laques aux étoffes, de la céramique aux bronzes, des tableaux aux sculptures.

Des paysagistes ne pouvant se comparer à aucun des nôtres, M. Takeuchi, peintre de la Cour Impériale, montre quelques maisons de *Sou-Tcheou* bien établies sous le rideau de pluie. Sous la neige, M. Hatta, élève du précédent, dessine également très bien toute une rue où se trouve



S. Takeuchi (né en 1864). — Un jour de pluie a Sou-Tcheou.
Encre de Chine sur soie.

la tour de *Yasaka*. On ne peut mieux établir les choses que sur ces deux panneaux de soie ; on ne peut mieux exprimer l'atmosphère et le temps qu'il fait ; la pluie qui tombe sur la ville enveloppe tout être et toute construction, la neige qui descend en menue charpie estompe la tour de Yasaka sans lui enlever ses détails d'architecture, chaque petit point de neige est visible sans détruire du tableau les qualités d'ensemble. De même sensibilité d'art, est un coq de combat après la bataille ; le vainqueur est fier, bien qu'en partie déplumé, symbole de toute victoire. M. Neogari,

qui a peint ce coq, l'a construit de façon que, sous ses muscles visibles, se devine l'ossature terminée par les ergots victorieux sous les pattes puissantes, ornées d'imbrications d'écailles jaunes que l'on pourrait



K. Kawakita (né en 1865). — Légende du temple Hôraiji.
Diptyque peint sur soie.

compter, ainsi que sur les vases grecs. L'ensemble de la bête est admirablement dessiné; sur cet ensemble si parfait peuvent alors se mettre tous les détails possibles, comme si le peintre avait de près compté sur l'animal ce que la victoire lui a laissé de plumes, et chaque plume étudiée,

ainsi que se voit chaque flocon de neige dans le tableau de M. Hatta.

Dès le xve siècle, les primitifs flamands, Van Eyck et Memling, avec la conscience des débuts, ont dans leurs œuvres un achevé de tout ce qui se voit, un métier d'un fini précieux et invisible; si bien que les tableaux de ces vieux maîtres ressemblent aux laques lisses des coffrets sous les vitrines dans cette même exposition japonaise. Secret à tout jamais perdu que cet art flamand; personne ne le peut refaire, nul ne le peut enseigner, le goût en est disparu, un autre le remplace, — Titien et Rembrandt ayant révélé la saveur du métier individuel, la beauté de la touche apparente, éloquente parfois à l'égal du trait, mais source aussi des hasards de brosses et du *lâché*, maladies de notre art contemporain où semble se perdre le goût des choses difficiles. Par contre, M. Ishii sacrifie aux dons qui nous sont chers. Dans les *Trois motifs d'une île*, des baigneuses, de grasses nudités, sont à peine indiquées d'un trait sommaire, et, dans les paysages où elles se baignent, çà et là des taches d'un beau bleu simulent des massifs; cela nous est familier et agrippe notre sensibilité sans forcer notre admiration. Mais le talent n'a-t-il pas toujours raison? Le faire minutieux, aussi bien que ce qui est enveloppé de la transparence des ombres? Notre Occident a raison. L'Orient aussi. Ce qui a tort, c'est ce qui s'arrête au milieu de la route, se couchant avec grâce au travers du chemin, se satisfaisant de notations, d'à peu près presque toujours charmants de ce qu'ils sont des à peu près, danger et casse-cou d'un art qui cesse d'être un art s'il est rapide et seulement adroit. Pardon du sermon au passage! L'amour du beau métier peut tout excuser, les Salons encombrés permettent toute critique; l'avenir dira qui a tort ou raison, Apollon reconnaîtra les siens.

Revenant au Japon, M. Koumé et M. Wada, chez eux artistes de grand renom, à qui nous devons l'organisation de cette belle exposition, nous excuseront de parler sommairement d'œuvres qu'il y aurait profit d'analyser en détail. Il faudrait pour cela des connaissances plus approfondies de l'art japonais et des moyens employés. Il est prudent, il est même sage d'imiter ceux qui restent à mi-chemin, au pied de la montée où nous supposerons qu'est une bonne auberge où s'arrête le curieux. De là, on voit ceux qui gravissent la côte. Il y fait bon, l'abri est sûr, l'enseigne engageante, il est entendu qu'on n'y respirera que le parfum des œuvres bien venues, et que l'on n'aura pas même à être reconnaissant de leur

peine à ceux qui ont peiné pour flatter votre goût et ouvrir votre esprit, en satisfaisant leur passion. Leur douleur fut une volupté ; c'est le lot des vrais artistes, on ne peut que le leur envier. La comédie humaine passe sur les routes de toutes les latitudes ; marionnettes qui s'agitent, laides ou gracieuses, elles sont toujours à prendre pour qui sait les fixer. Supposons que devant la bonne auberge passe une *O Haramé,* ainsi que dans le tableau de M. Watanabe ; elle est venue de loin avec ses fleurs, elle s'est dérangée pour nous. Il passerait aussi le paysan de M. Nishiyama chargé, pour son buffle, des herbes séchées au soleil levant. On verrait des faisans, des canards, des hérons, des faucons féroces et des biches craintives, prêts à regagner la forêt voisine, le bois sacré du tableau de M. Hida. L'aspect d'un port sous une bruine légère est bien engageant, le kakémono de M. Isoda inviterait à partir. La rive n'est pas prochaine. Il serait imprudent de quitter la bonne auberge, si jolis que



S. Yamamoto (né en 1871). — Paysage sous la neige.
Peinture sur papier.

doivent être les cerisiers de *Yoshimo*, les Geishas dansantes, et savoureuse à retrouver la politesse disparue de nos usages. Supposons encore que sous les peupliers d'une ancienne route de France, devant l'aubergiste ébloui et le dilettante nonchalant, s'arrête le marchand venu de loin, colporteur des belles pacotilles, étalant des coffrets encore parfumés de ce qu'ils ont contenu, des laques douces aux mains et aux yeux, des brûle-parfums de porcelaine ou de céladon, des bronzes pareils à ceux des vitrines; et des robes... des robes claires et bleues, d'autres dorées, mordorées, roses; et des éventails, des boîtes à bonbons et à bijoux, toutes les menues choses qui ajoutent au charme des êtres qui savent s'en servir. Pour ceux, plus grossiers, qui ne touchent à rien, mais savent admirer, leur convoitise voudrait tout prendre, tout garder dans notre Occident, par amour de la beauté[1].

AMAN-JEAN.

1. Les clichés illustrant cet article nous ont été gracieusement communiqués par les éditions de l'*Abeille d'or*, 222, boulevard Saint-Germain, où a paru le catalogue de l'Exposition d'Art japonais.



S. Hida (né en 1877). — Bois sacré.

Encre de Chine sur soie.

UN PORTRAIT DE FRANÇOIS DE MONTMORENCY

A L'EXPOSITION DES MARÉCHAUX



Parmi les tableaux qui figurent en ce moment dans les salles du palais de la Légion d'honneur, à l'Exposition des Maréchaux et Connétables de France, se trouve un portrait d'homme en armure qui pose une étrange série d'énigmes.

Dans le haut du tableau, à gauche, on lit une inscription en allemand, tracée au pinceau, au blanc de céruse : *Der Connestabel in Franckreich.* Ce portrait a été prêté par le musée de Versailles où il est classé, probablement à cause de cette inscription, comme appartenant à l'école allemande et représentant le connétable Anne de Montmorency.

A première vue, on se rend compte que cette attribution est impossible, car l'armure date évidemment de la fin du règne de Charles IX. Ce n'est pas encore l'armure en bosse de polichinelle portée sous Henri III ; mais le plastron en cosse de pois dessine déjà au-dessous de la ceinture une pointe accentuée. Cette pointe n'existe pas dans les armures de l'époque d'Henri II, et le règne de François II fut trop court pour apporter un changement sensible dans les modes du costume et de l'armement[1] ; on peut très approximativement dater cette armure de 1570.

Or, Anne de Montmorency, blessé mortellement à la bataille de Saint-Denis en 1567, était, en 1570, mort depuis trois ans ; il n'a donc jamais pu porter cette armure. Même si on voulait en reculer un peu la date, et la supposer de 1565, par exemple, — ce qui pourrait se soutenir à la rigueur, mais serait une extrême limite, — l'impossibilité subsisterait pour une autre raison : né en 1493, Anne de Montmorency,

1. Il suffit, pour s'en convaincre, d'étudier l'armure de ce prince au musée de l'Armée (G. 119).

en 1565, avait soixante-douze ans; or, le tableau retrace les traits d'un homme de trente-cinq à quarante ans.

D'ailleurs, pour qui connaît le merveilleux émail de Léonard Limosin, un des joyaux de la galerie d'Apollon, nul doute n'est possible; il n'y a aucun rapport entre le visage presque triste et l'air un peu effacé du portrait de Versailles et les traits si caractéristiques, les yeux clairs et la bouche moqueuse de l'émail du Louvre. La barbe, fournie, et divisée en deux pointes, du Connétable, sa longue moustache un peu relevée aux extrémités n'ont rien de commun, non plus, avec la barbe en pointe, plutôt rare, et la petite moustache tombante du portrait peint.

Enfin, une dernière raison ne permet pas de supposer un instant qu'il s'agit d'Anne de Montmorency. Le personnage du tableau est mince et svelte, et la forte carrure du Grand Connétable nous est attestée par ses portraits et plus encore par ses armures. Celle du musée de l'Armée, qui provient d'Ambras et présente toutes les garanties d'authenticité possible, est exposée, elle aussi, au palais de la Légion d'honneur, et la comparaison est facile. Il suffit d'un coup d'œil pour se convaincre que celui qui porta cette armure ne peut être l'homme du portrait.

Un autre harnois du Connétable fait partie de la collection du duc de Pembroke, descendant de celui qui fit Montmorency prisonnier à la bataille de Saint-Quentin et fut créé duc à l'occasion de ce brillant fait d'armes. Ce harnois avait été attribué à ce premier duc de Pembroke comme trophée de sa prouesse; il a exactement les mêmes dimensions que celui du musée de l'Armée et révèle un homme autrement robuste et corpulent que celui du portrait de Versailles.

Anne de Montmorency écarté, il est impossible de trouver un personnage qui réponde à l'inscription allemande. Depuis la mort du duc de Bourbon, tué à l'assaut de Rome en 1527, le titre de connétable de France n'appartint, au cours du XVIe siècle, qu'à Anne de Montmorency, qui fut investi de cette charge en 1536 et la garda jusqu'à sa mort (1567); ensuite, après une vacance de 26 ans, à son second fils, Henri Ier, seigneur d'Amville, puis duc de Montmorency à la mort de son frère aîné, lequel fut créé connétable par Henri IV en 1593.

Mais le musée de Versailles expose précisément aussi un portrait de ce dernier, datant apparemment de l'époque où il fut nommé connétable; or, il n'y a pas la moindre ressemblance entre les deux portraits, et la

coupe de la barbe, la moustache surtout, sont absolument différentes. Ce prétendu portrait d'un connétable de France ne saurait convenir ni à l'un ni à l'autre des deux connétables de Montmorency.

Il ne paraît donc pas possible de s'appuyer, pour identifier le personnage, sur l'inscription allemande, évidemment erronée ; et cependant, cette inscription, qui avait jusqu'ici égaré les érudits, fut le premier indice qui orienta nos recherches au sujet de ce portrait.



Léonard Limosin. — Le Connétable Anne de Montmorency.
Émail. — Musée du Louvre.

Cette écriture ne nous était pas inconnue; nous avions vu semblables inscriptions en allemand, tracées également au blanc de céruse et au pinceau, et selon toute apparence par la même main, à l'intérieur des armures provenant de la fameuse collection d'Ambras, tant au musée d'armes de Vienne qu'au musée de l'Armée à Paris. Il nous sembla qu'il fallait chercher de ce côté.

Lorsque, vers 1575, l'archiduc Ferdinand, prince régnant du Tyrol, voulut assembler, dans son château d'Ambras, près d'Insbrück, cette célèbre réunion d'armures qui forme aujourd'hui la partie la plus importante du Zeughaus de Vienne, il s'adressa à toutes les grandes familles

de l'Europe pour obtenir les harnois des plus célèbres de leurs membres, et sollicita en même temps un portrait de chacun de ceux dont on lui envoyait les armes. Naturellement, les personnages représentés sur ces portraits n'étaient pas toujours revêtus des armures envoyées; mais ce que l'archiduc voulait, c'est avoir les traits de chacun d'eux pour les faire reproduire dans l'album de sa collection, l'*Armamentarium heroicum*.

Cet important ouvrage fut confié à son secrétaire Schrenck de Notzingen ; un artiste de talent, Giovanni Battista Fontana, fut chargé de dessiner toutes ces armures endossées par leurs anciens possesseurs, dont les traits furent fidèlement reproduits d'après les portraits envoyés. Le travail fut exécuté avec un soin tel qu'on a pu se servir de cet album pour identifier les cent vingt-cinq harnois qui y figurent ; on peut avec la même confiance s'appuyer sur les effigies qui les animent pour reconnaître les portraits de ces personnages rencontrés autre part.

Or, Napoléon Ier avait fait rapporter en France, en 1806, quelques-unes des armures françaises conservées à Ambras, ainsi que plusieurs des portraits relatifs à ces armures. Tout nous faisait présumer que le portrait de Versailles avait cette provenance, et que la même main qui avait étiqueté les armures avait étiqueté aussi le portrait. Il ne restait donc plus qu'à consulter l'ouvrage de Schrenck de Notzingen.

Trois des Montmorency y sont représentés : Anne (n° XXXVI), François, son fils aîné (n° LII), et Henri, son second fils (n° LIII). Le rapprochement nous montra que nous avions deviné juste. Le personnage du portrait de Versailles ne ressemblait en rien au portrait d'Anne, qui, au surplus, est en parfaite concordance avec l'émail du Louvre ; il n'avait rien non plus d'Henri de Montmorency, qui fut créé connétable en 1593. La longue moustache relevée en chat de ce dernier était l'antithèse absolue de celle du portrait que nous cherchions à identifier. Par contre, ce portrait était le parfait modèle de la tête de François de Montmorency, fils aîné du connétable, dans l'album de Schrenck, et il était évident que Fontana avait eu ce portrait-là sous les yeux quand il avait gravé la planche qui reproduit ce personnage. Il n'avait fait que retourner l'effigie, comme cela arrive quand on exécute directement la planche d'une gravure d'après un tableau. Ainsi que nous l'avions supposé, le portrait venait donc bien d'Ambras.



École française, fin du XVIe siècle. — François de Montmorency

Musée de Versailles

Une première partie de l'énigme était résolue, mais il en demeurait d'autres. François de Montmorency avait été fait maréchal de France en 1567, à la mort de son père, en même temps qu'il avait été confirmé dans le titre de duc héréditaire; mais, compromis plus tard dans l'intrigue des *Politiques*, il ne fut jamais connétable. Au sujet de l'inscription qui charge son portrait, on ne saurait émettre qu'une hypothèse; mais elle est tellement plausible qu'on peut s'y arrêter.

Lorsque Henri de Montmorency, deuxième fils d'Anne, fut fait connétable et que la nouvelle en parvint au château d'Ambras, l'Archiduc, soucieux sans doute de tenir les portraits des anciens propriétaires de ses armures au courant de leurs nouvelles dignités, dut charger Schrenck de Notzingen d'annoter ce titre sur le portrait d'Henri; Schrenck se trompa et l'inscrivit sur le portrait de François. Au reste, les notices qui concernent les deux frères et qui accompagnent, dans l'album d'Ambras, leurs portraits en armure, étaient déjà composées, car aucune d'elles ne fait mention de la charge de connétable.

Il nous reste maintenant à résoudre la dernière partie des énigmes dont nous avons parlé, et peut-être la plus difficile. L'armure que porte François de Montmorency dans son portrait n'est pas celle qui fut envoyée à Ambras; celle-là, rapportée en 1806 et déposée alors au musée d'Artillerie, figure également à l'Exposition des Maréchaux. Il est facile d'en confirmer l'identification en la rapprochant de la gravure de l'album d'Ambras où elle est très fidèlement dessinée, et ses proportions graciles s'accordent parfaitement avec celles du portrait que nous étudions. L'armure qui figure sur ce portrait a malheureusement disparu; peut-être l'étude que nous allons en donner aidera-t-elle à la faire retrouver.

Cette armure, de forme et de facture très françaises, est décorée d'une alternance de bandes unies et de bandes ornées d'entrelacs entre lesquels se détache un monogramme bizarre répété sur toutes les principales pièces de l'armure. A première vue, il ressemble aux M croisées d'un A qui furent le monogramme du Grand Connétable et figurent notamment sur le casque qu'il portait à la bataille de Dreux; mais un examen attentif fait vite découvrir qu'il s'agit de tout autre chose. Ce ne sont ni des AM ni des MM croisées, mais deux triangles isocèles entrelacés l'un dans l'autre en *sceau de Salomon*, de façon à figurer une étoile à six pointes. Dans cette étoile, on distingue, entrelacés aussi, d'autres signes qui

semblent être un O traversé par un I, et, au milieu, croisée avec l'I, une S.

Si l'on s'en tient à ces lettres, le rébus est inexplicable; mais on sait qu'une habitude assez fréquente au XVI[e] siècle substituait souvent dans les monogrammes, à l'F latine dissymétrique et difficile à entrelacer, le Φ majuscule grec dont la forme est parfaitement symétrique, non seulement de droite à gauche et de gauche à droite, mais encore de haut en bas et de bas en haut. L'O traversé par un I pourrait donc être un Φ remplaçant une F initiale de François. L'emploi de lettres grecques chez les Montmorency était d'ailleurs traditionnel; le Grand Connétable n'avait-il pas pour devise personnelle le mot grec Ἀπλανῶς, qui figure, quatre fois repété, dans l'encadrement de l'émail du Louvre dont nous avons parlé[1] ?



François de Montmorency.
D'après la gravure de l'*Armamentarium heroicum.*

1. Au sujet de la devise d'Anne de Montmorency, cf. Claude Paradin, *les Devises heroïques* (Anvers, Christophe Plantin, 1567), p. 97. — La date de cet ouvrage est précisément celle de la mort du Connétable; il a paru peu de jours avant la bataille de Saint-Denis où Montmorency fut tué.

Une fois admise la substitution du Φ à l'F, le reste se devine facilement; mais, pour l'expliquer, nous sommes forcés de rappeler quelques détails de la biographie de François de Montmorency.

Lorsque Henri II fit ses premières armes en Piémont, en 1537-1538, il ramena d'Italie une fille naturelle qu'il avait eue de Philippine Duc, jeune bourgeoise de Coni, d'une merveilleuse beauté [1]. A l'encontre de beaucoup de séducteurs, le futur roi de France avait laissé la mère, d'ailleurs richement dotée, et gardé la fille qu'il fit élever à la Cour où tous bientôt raffolèrent de la gentillesse de l'enfant, y compris son grand'père François Ier. Lorsque Henri II monta sur le trône, son premier acte fut de légitimer solennellement sa fille, qui signa dès lors Diane de France.

En 1553, le roi la maria à Horace Farnèse, duc de Castro, fils d'un fils naturel légitimé du pape Paul III. Leur union ne dura que six mois; Horace fut tué à vingt-trois ans au siège de Hesdin, en 1554, au service de la France, et la jeune veuve, qui n'avait que seize ans, revint à la Cour de son père. Dès ce moment, une pensée germa dans la cervelle ambitieuse du Grand Connétable : faire de son fils aîné un gendre de roi de France. Époux lui-même d'Henriette de Savoie, fille d'un bâtard légitimé du duc Philippe II [2], il n'était pas pour s'arrêter à une question de légitimité quand il s'agissait d'une descendance royale; et, d'ailleurs, la duchesse de Castro n'était-elle pas légitimée ?

Mais, lorsque Anne de Montmorency s'ouvrit à son fils de ce beau projet et de l'union qu'il avait préparée pour lui sans le consulter, il rencontra une résistance inattendue. François de Montmorency s'était engagé par écrit et par les promesses les plus formelles à épouser la belle Jeanne de Piennes [3] qu'il avait séduite, et il ne voulait rien entendre au sujet du mariage déjà arrangé entre Henri II et le Connétable. Furieux, celui-ci envoya son fils se battre en Italie, espérant que l'éloignement éteindrait cette passion qui venait si mal à propos contrecarrer ses desseins. L'événement lui donna raison : François, après s'être distingué au siège

Alexandre Dumas, dans son roman *l'Histoire de la Maison de Savoie*, a fait de Diane de Castro une fille de Diane de Poitiers. Cette erreur se retrouve, naturellement, dans la pièce *les Deux Diane*, que Paul Meurice a tirée du roman.

2. René, créé comte de Villars, grand Maître de France, dit le Grand Bâtard de Savoie. Il était frère naturel de Louise de Savoie, qui fut mère de François Ier, et frère naturel aussi de la mère du pape Léon X.

3. Jeanne de Hallwin de Piennes, fille d'Antoine et de Jeanne de Crèvecœur, l'une des filles d'honneur de Catherine de Médicis. Elle épousa plus tard Flormond Robertet d'Alluye, secrétaire d'État.

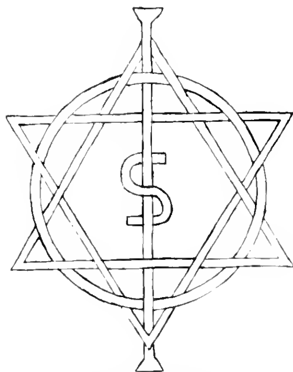
d'Ostie, revint en France et consentit à devenir l'époux de la veuve d'Horace Farnèse (1557). Il dut, d'ailleurs, soutenir contre Jeanne de Piennes, pour reprendre sa liberté, un procès où il parut fort peu à son avantage.

Lorsque fut exécutée l'armure qu'il porte dans le portrait de Versailles, il était depuis dix ans environ l'époux de Diane de Castro. Ceci connu, le monogramme s'explique aisément. De même que l'O traversé par un I est un Φ, remplaçant l'F, initiale de François, de même les deux triangles entrelacés sont deux Δ, remplaçant le D, initiale de Diane. Quant à la lettre centrale, l'S traversée par la barre du Φ, c'est le rébus bien connu et si souvent employé au XVI[e] siècle de l'S fermée, signifiant *Fermesse*, fermeté dans sa parole, rébus que François avait pris pour *impresa*, comme on disait alors, et auquel le volage amant de la pauvre Jeanne de Piennes tenait peut-être d'autant plus qu'il y avait moins droit.

Nous retrouverons dans une autre étude, sur une armure du même personnage et sur des objets ayant appartenu à lui et à sa femme, les mêmes signes, le Φ grec, les D et les C de Diane de Castro, et même la « fermesse » semée à profusion, signes confirmant par leur réunion l'interprétation du monogramme du portrait de Versailles.

Nous pensons donc que ce portrait doit être classé comme étant celui de François de Montmorency, et qu'il doit être restitué à l'école française, car il a sûrement été envoyé de France à Ambras sur la demande de l'archiduc Ferdinand du Tyrol.

CH. BUTTIN.



MONOGRAMME
DE FRANÇOIS DE MONTMORENCY.



L.-G. MOREAU L'AINÉ. — PAVILLON AU BORD D'UNE RIVIÈRE.

Gouache. — Appartient à M. Marius Paulme.

MOREAU L'AINÉ

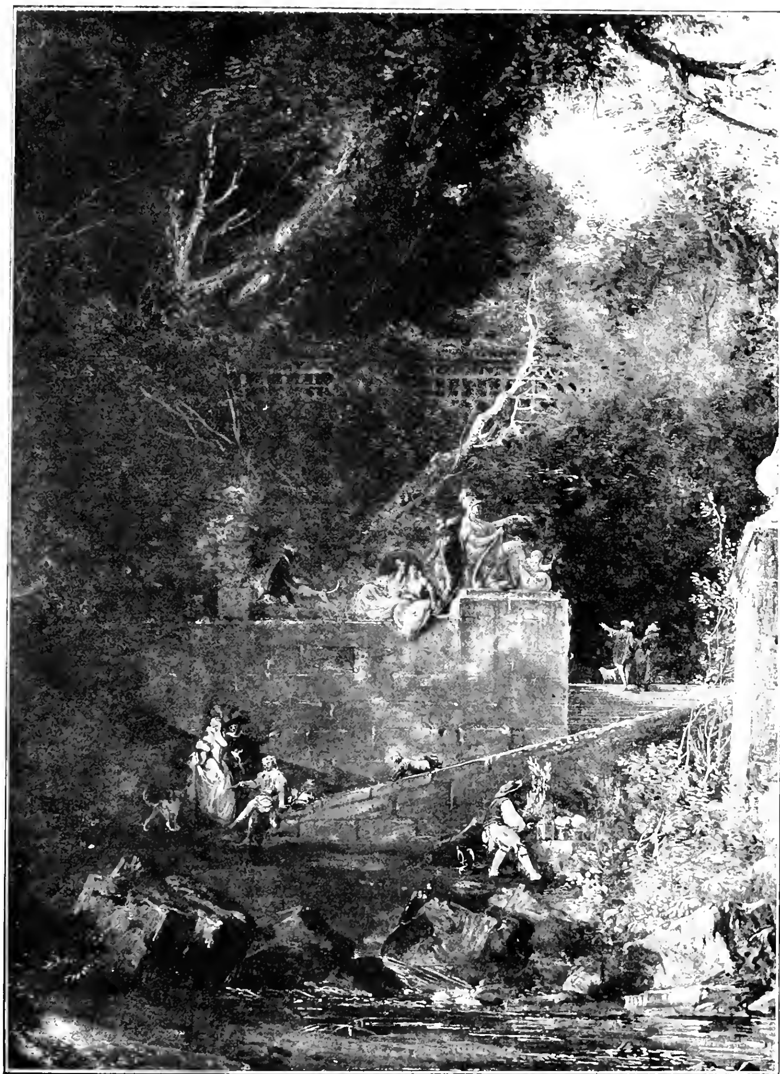
(1740-1806)

A PROPOS DE L'EXPOSITION HUBERT ROBERT ET LOUIS MOREAU[1]

Si « comparer, c'est comprendre », aucun voisinage ne pouvait nous faire mieux pénétrer la modeste originalité de Moreau l'Ainé que le brio conquérant d'Hubert Robert. Ces deux Parisiens sont contemporains : Hubert Robert n'a que sept ans de plus que Moreau l'Ainé; mais le peintre de ruines représente un passé qui termine brillamment son évolution, tandis que l'amateur de jardins prépare l'avenir qui s'ébauche entre la décadence ensoleillée de la peinture décorative et le renouveau sévère du paysage historique : un instant bien particulier dans l'histoire de l'art et du sentiment de la nature qui s'éveille !

A la lueur de ce rapprochement, dans ce cadre fastueux de « souvenirs

1. V. le *Bulletin* du 15 juin, où nous avons décrit cette belle exposition faite à la galerie de M. Jean Charpentier, sous les auspices de Mme la comtesse d'Haussonville, de Mme la marquise de Ganay et de M. le vicomte Emmanuel d'Harcourt, l'instigateur de ce suggestif et curieux rapprochement d'Hubert Robert avec Louis Moreau.



L.-G. Moreau l'Aîné. — Promenade dans le Parc.

Gouache. — Collection Arthur Veil-Picard.

d'Italie » et de ruines romaines, que n'a jamais vues le peintre sédentaire de Vincennes ou de Meudon, nous apercevons plus clairement que jamais dans quel sens le paisible Louis Moreau peut faire figure de novateur ou de précurseur. Un élément mystérieux n'en subsiste pas moins dans cette longue vie si mal connue et dans cette œuvre si rare, où les gouaches, que le frère de Moreau le Jeune exécutait pour vivre, dépassent de beaucoup le nombre des petites peintures qu'il devait faire avant tout pour la délectation de ses yeux.

Le peu qu'on sait de l'aîné nous est venu par les actes de baptême ou de mariage du cadet : ce Parisien naît en 1740, rue de Buci, sur la paroisse Saint-Sulpice, où son père tenait boutique de perruquier, non loin de l'atelier du bon Chardin. Louis-Gabriel partage d'abord les rudes années d'apprentissage de Jean-Michel et tous deux exposent en 1761 des dessins à l'Exposition de la Jeunesse, place Dauphine[1]. En 1764 et 1774, Moreau l'Aîné figure aux expositions de l'Académie de Saint-Luc, dont il était devenu membre; mais tandis que Moreau le Jeune se fait promptement un nom d'illustrateur et conquiert tous ses grades académiques, l'élève du peintre d'architecture J.-B. Demachy, que Diderot salonnier sacrifiait sans aucun remords à la renommée d'Hubert Robert, ne réussit guère mieux que son maître et n'arrive pas à se faire agréer par l'Académie royale : il n'exposera donc, comme le jeune Georges Michel, autre précurseur, qu'aux Salons libres de 1791 à 1804. Quand et comment a-t-il obtenu le titre de « peintre du comte d'Artois », qui fera de lui le portraitiste exquis des élégants jardins de la folie de Bagatelle? Qu'a-t-il fait pendant la Révolution, quand sa clientèle aristocratique doit compter parmi les émigrés? Sur le tard, on lui donne un logement au Louvre, obtenu sans doute sur la recommandation de son frère, devenu professeur à l'École polytechnique; mais les empiètements du musée ne l'avaient-ils pas délogé, comme le vieux Fragonard, de son atelier d'artiste, quand il meurt très oublié, dans le tumulte de l'Empire, en 1806? Autant de problèmes.

Méconnu dans ses tendances de novateur discret qui peint d'après nature, inconnu dans sa carrière de travailleur qui multiplie ses petites compositions si joliment gouachées, ce modeste a passé sans gloire et son nom met un siècle à s'éclairer d'un premier rayon. Ce n'est pas ce vieux

1. Dix ans plus tard, un dessin au lavis rehaussé d'aquarelle et daté de 1771 est un hommage allégorique de Louis Gabriel au duc de Choiseul, à l'heure de sa disgrâce retentissante.

peintre, amoureux de sa banlieue parisienne, que l'*Obermann* de Sénancour invoque, en 1804, « dans les vallons de Bièvre ou de Montmorency » ; ce n'est pas lui, mais Vernet, Robert et le classique Valenciennes, que le



L.-G. Moreau l'Aîné. — La Maison du jardinier.
Gouache — Collection Arthur Veil-Picard.

premier en date des historiens du paysage, J.-B. Deperthes, nommera dans son livre aujourd'hui centenaire ; et, dès 1795, dans sa lettre datée de Londres sur *l'Art du dessin dans les paysages*, Chateaubriand paraît l'ignorer quand il accuse la plupart des paysagistes de son temps de trop peu connaître la nature et de la regarder sans amour. Le paysage triom-

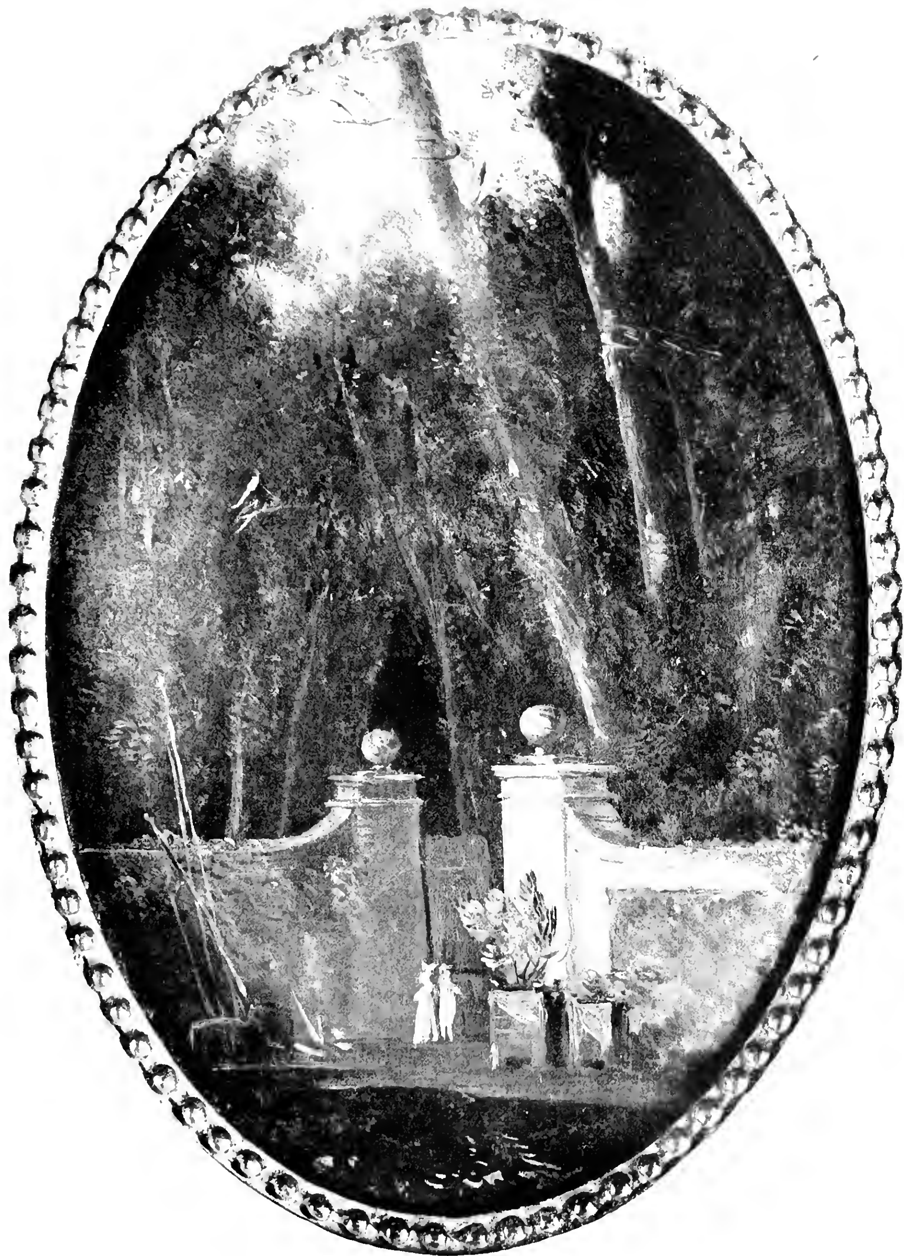
phant oubliera son ancêtre et, quelque soixante-dix ans plus tard, Charles Blanc ne l'admet pas dans *l'Histoire des Peintres*, les Goncourt le citent seulement sous l'égide de son illustre frère, et Fromentin, qui traverse d'un pas si dédaigneux notre XVIIIe siècle, ne le nomme pas plus que Georges Michel. Hier encore, aujourd'hui même, on le connaît à peine : un critique n'a-t-il pas écrit dans un grand journal que « Louis Moreau n'a peint que des gouaches »? C'était lui retirer son meilleur titre, peut-être, à nos sympathies.

Aussi bien, ses gouaches, si finement bleuâtres comme les verdures enserrées dans le ruban de nos horizons, sont constamment plaisantes et maintes fois délicieuses, comme les deux *Vues de Bagatelle*, *la Promenade* et *la Musique dans le parc*, *la Balançoire* et *la Cueillette des fleurs*, *la Route* et *le Château*, *la Fontaine* et *l'Escalier*, venus de la collection Le Breton dans la collection Veil-Picard; elles se font généralement pendant; et, dans ces menus portraits des nouveaux jardins à l'anglaise, on dirait qu'une atmosphère de roman poétise le goût français du décor. Mais les peintures, comment en oublier la couleur plus franche et l'arrangement plus candide? Trois sont au Louvre, et la première depuis cinquante ans déjà[1]; *la Maison de campagne*, qui passa de la collection Beurdeley dans la collection David Weill, était l'un des joyaux discrets de la Centennale de 1900; et sans parler d'une *Vue de Corbeil* ou de la *Démolition de l'Abbaye de Montmartre*, entrevues à des ventes récentes, de quel droit négliger le lumineux *Escalier de pierre* (de Saint-Cloud, sans doute)[2] ou *la Porte du parc* qui protège une conversation galante sous le manteau de ses ombrages profonds? C'est là qu'il faut apercevoir la vocation du peintre.

On nous montre un portrait d'Hubert Robert dans un dessin aux trois crayons de Louis Boilly : voilà bien le rénovateur des jardins royaux de Versailles, avec sa robustesse infatigable et satisfaite qui fait de lui le Delille de la peinture descriptive; mais, nulle part, aucune image de Moreau l'Aîné! L'auteur, on le devine seulement dans son œuvre, en ses petits cadres favoris qui sertissent dans un mince ovale d'or toute la fraîcheur des

1. C'est la vue panoramique des *Environs de Paris*, où l'on reconnaît le donjon de Vincennes vu des hauteurs de Montreuil; la toile venait de la première vente Étienne Arago, faite en 1872; vingt ans plus tard, et provenant de la seconde vente de la même collection, faite en mai 1892, la merveilleuse *Vue des coteaux de Meudon, prise du parc de Saint-Cloud*, était acquise par le Louvre pour la somme de 1.900 fr. (!), après avoir été l'une des révélations de la Centennale de 1889. La troisième toile est la *Vue d'un parc* acquise en 1893 de Zacharie Astruc, et n'est qu'*attribuée* à Moreau l'Aîné.

2. Voir la reproduction dans la *Revue* d'avril 1922, p. 288.



L.-G. MOREAU L'AINÉ. — LA PORTE DU PARC.

Peinture. — Appartient à M. G. Wildenstein

« sombres asiles ». Invisible et présente en ses calmes verdures piquées de statues lointaines ou de frêles silhouettes, on entend son ombre qui, loin de Rome et de ses ruines, murmure avec le poète de l'Ile-de-France :

Solitude où je trouve une douceur secrète...

Évidemment, son contemporain, Bernardin de Saint-Pierre oubliait notre La Fontaine alors qu'il célébrait « l'art nouveau de rendre la nature » et, depuis Desportes jusqu'à Demarne ou Bruandet, ce n'était pas la première fois qu'un peintre de chez nous osait exprimer ce qu'il voyait.

Depuis les ombrages mystérieux que le génie de Watteau découvrait au fond d'un Luxembourg « alors brut et moins bien peigné que la plupart des jardins des autres maisons royales », comme disait le comte de Caylus, que nous citons de mémoire, le XVIII[e] siècle fut beaucoup plus paysagiste que ne l'ont imaginé les historiens de son art galant; sans doute, le siècle des philosophes mondains et des grâces fardées a toujours vu la nature sous un aspect décoratif ou spirituel, mais il l'a vue quand même : il suffit de nommer *la Ferme* datée de 1750, par Oudry, les *Ports de France* ou les vues de Rome, de Joseph Vernet, continuateur de Claude et devancier de Corot, les trouvailles de ce pauvre Lantara, que Fromentin croyait pouvoir négliger « sans grand dommage pour l'école française » et, plus tard, les auberges ou les longues routes ombreuses dont l'aimable Demarne exprimait la poésie journalière à la manière flamande; et, dans ses vues comme dans ses compositions, la prompte agilité d'un Hubert Robert ne détonne pas en ce concert des nouveaux amis de la réalité.

Moreau l'Aîné n'était ni le premier, ni le seul, mais le plus délicatement véridique et le plus naïvement ému. L'innovation se montre en ce charme d'intimité qui préférait la nature la plus familière à l'art solennel ou qui refusait de voir la réalité la plus simple avec les yeux de Ruysdael ou de Berghem. Vers la fin d'une chaude journée, à l'abri d'un bel arbre enrubanné de lierre, il isolait sa joie de peindre au fond d'un vieux parc ou dans les frais jardins de Monceau, comme Paul Potter au bois de La Haye. Ailleurs, devant un vaste horizon pénétré d'une splendeur crépusculaire ou d'un frisson d'orage, un peintre-graveur innovait encore, à son insu peut-être, et longtemps avant ce Paul Huet qui devancera lui-même la venue de Constable et de l'école anglaise au fameux Salon de 1824. Et ne regrettons point son obscurité, car elle a fait son indépendance : au lieu de suivre Moreau le Jeune en sa conversion davidienne, Moreau l'Aîné



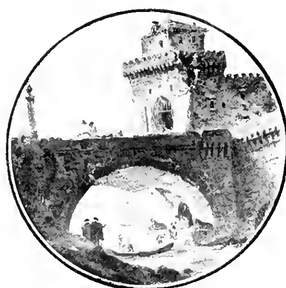
Hubert Robert. — La Balançoire.

Collection Ernest Gouin.

n'écouta d'autre conseiller que son sentiment qui devait presque fatalement rencontrer l'indifférence de ses contemporains avant de provoquer l'engouement des nôtres.

En vérité, dans cet engouement du jour, la mode aura bientôt sa part; avant la guerre déjà, le prix obtenu par les deux gouaches qui se faisaient pendant, en juin 1912, à la vente Jacques Doucet, n'était pas seulement la première victoire posthume gagnée par le plus modeste des petits maîtres oubliés, mais une indication pour des temps prochains .. Cependant, la faveur particulière dont commence à jouir le nom de Moreau l'Aîné nous dévoile à son heure tardive les qualités mêmes de l'artiste et ne saurait s'expliquer que par ce grain de candide génie qui distingue son goût. Parmi les nombreux gouacheurs de son entourage, ni Demachy, ni Pillement, ni Châtelet, portraitiste plus sec du *Rocher de la Folie Sainte-James*, ne nous inspirent jamais de pareils termes d'éloge. Analysez, enfin, cet élan de sympathie pour le peintre-graveur d'un croquis à la plume ou d'une petite eau-forte, et vous y trouverez la curiosité des historiens pour le « précurseur », deviné par les Goncourt, qui voyait la nature avec les yeux de l'avenir, en même temps que vous y découvrirez l'inclination des admirateurs de notre XVIII[e] siècle pour ce poète involontaire de la réalité la plus humble, qui nous ouvre la porte effritée du vieux parc où la nature devient l'évocatrice du passé.

RAYMOND BOUYER.



HUBERT ROBERT. — LE PONT.
Collection de M[me] la M[ise] de Ganay.



P.-P. Prud'hon. — Le Triomphe de Vénus.
D'après la lithographie de J. Boilly.

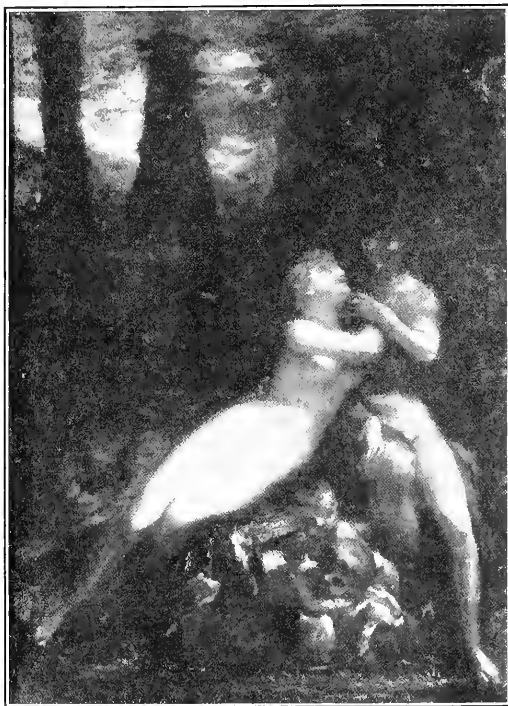
PIERRE-PAUL PRUD'HON

A PROPOS DE L'EXPOSITION DU PETIT-PALAIS

Il fut, par excellence, le peintre de la femme. Aucun maître de son temps n'a caressé d'un crayon plus voluptueux les lignes harmonieuses du corps féminin en mouvement et au repos; aucun pinceau n'a traduit avec autant de fidélité et d'amour la suavité de ces épidermes délicats, pétris d'ombres et de rayons; pour lui seul, peut-être, comme pour Chénier, a ressuscité — douée de quelle vie animale! — l'antique bacchante; et lui seul, sans doute, aura eu, dès 1808, la révélation de la femme moderne, mêlant à la grâce de son corps, enfin libéré des entraves des modes monarchiques, le sourire défaillant de sa bouche et l'inquiétude de ses yeux.

Son œuvre tout entier chante la gloire de la femme. La nature, pour lui, n'est que le temple où règne la déesse. Les rondes de l'enfance, il les déroule aux pieds de Psyché comme des guirlandes de fleurs. Ses maîtres préférés sont ceux qu'attira le plus profondément le mystère féminin: Léonard de Vinci, Corrège. Ses portraits d'hommes, eux-mêmes, ont ce je ne sais quoi de fugitif et de subtil qui appartient, d'ordinaire, à l'autre sexe. De fines physionomies de *dilettanti* comme Vivant Denon ou

Sommariva, le visage fermé et énigmatique d'un Talleyrand, ou bien encore de beaux éphèbes, frères de *René*, comme celui qu'expose au Petit Palais notre ami et collaborateur, le duc de Trévise, tels sont les modèles qu'affectionne Prud'hon, quand il n'a pas la bonne fortune de voir poser devant lui l'impératrice Joséphine ou la princesse de Courlande.



Cl. Bulloz.

P.-P. Prud'hon. — Vénus et Adonis.

Esquisse peinte. — Collection Chévrier-Marcille.

Cet idéal féminin de Pierre-Paul Prud'hon, qui régnait déjà au musée Condé, au musée Bonnat, à la collection Wallace, au Louvre, voici qu'il vient de triompher dans les salles du Petit Palais.

Près du *Zéphyr se balançant sur l'onde* et reflétant son pied rose dans l'eau noire du torrent romantique, œuvre illustre, promise au Louvre par M. Eugène Mir, mais à laquelle il est permis de préférer l'esquisse de mêmes dimensions, très argentine et laissant transparaître la préparation en brun Van Dyck, voisine cette merveilleuse étude pour *Vénus et Adonis*[1] « qu'on dirait peinte avec du miel », disait Goncourt. « Vénus, assise sur

1. Collection Chévrier-Marcille.

un tertre, retient Adonis près d'elle, par le charme de ses caresses », a écrit Prud'hon en parlant du tableau réalisé et exposé au Salon de 1812,



P.-P. Prud'hon. — Georges Anthony. Cl. Bulloz.
Musée de Dijon.

du tableau commandé par Marie-Louise, oublié par elle et acquis en 1875 par Richard Wallace. Comment ne serions-nous pas retenus comme Adonis? Cette taille fine, cette grâce souple, cette expression singulière

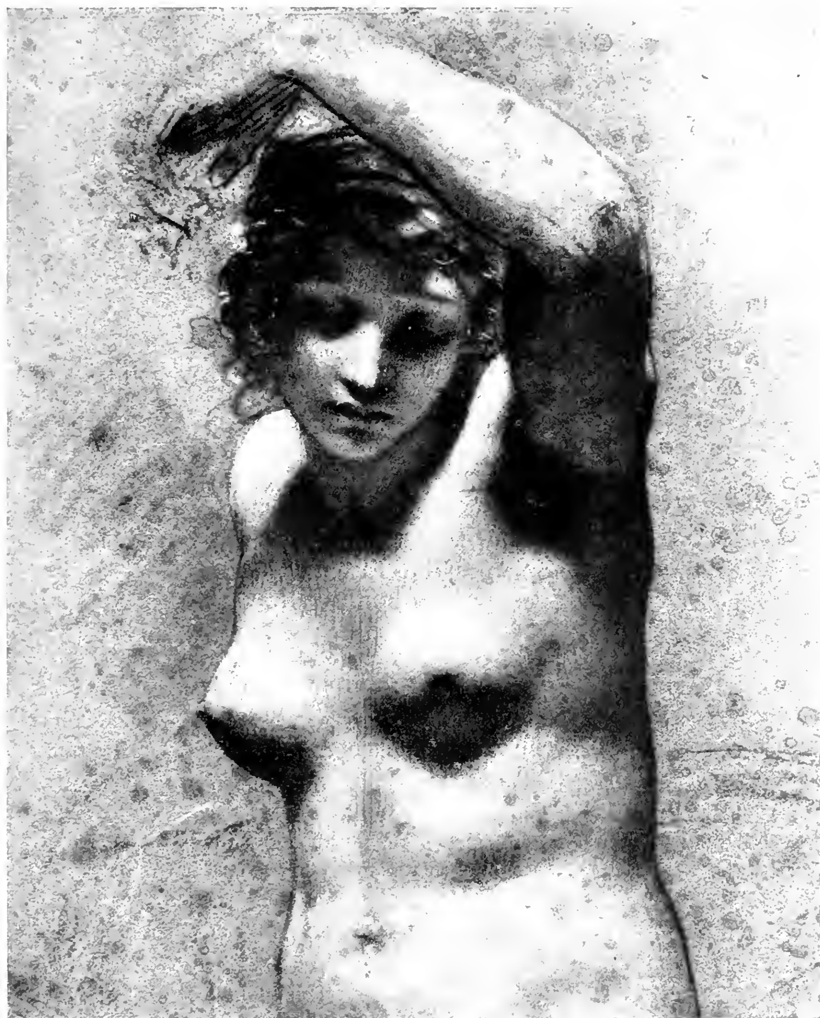
de langueur, c'est déjà la Vénus moderne, ou plutôt une Psyché à qui l'Amour s'est révélé. « Monsieur Prud'hon, quittez ce genre, ou vous deviendrez dangereux pour l'École, » s'écriait un critique de 1812. Que n'eût-il dit, s'il eût pu voir cette ardente esquisse aux larges empâtements, ces chairs plus corrégiennes que dans le tableau de Londres, cette ample coulée d'or sur les flancs de la déesse si humaine, et ces fonds argentés et jusqu'à ces légers feuillages qu'on retrouvera dans les soirs d'Italie, de Corot?

Greuze se plaisait à peindre des têtes de fillettes sur des corps de femmes accomplies. D'une ingénuité moins perverse, Prud'hon se borne à donner à ses amoureuses, dont les formes sont pleines comme celles de Mlle Mayer ou de Marguerite, des visages de vierges. Ce qui explique qu'on ait pu appeler *l'Innocence* cette *Vénus au Bain*, qui mire dans l'eau sombre sa nudité opulente et son sourire virginal[1].

Autre *Innocence* bien suspecte, celle que grava Roger et qui appartient à Mme la duchesse de Bisaccia, — *l'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit.* Cette Psyché a beau minauder entre les bras d'un Amour aussi efféminé que le Sauroctone, on la sent disposée à toutes les défaites et au besoin fort encline à les provoquer. Froide allégorie, que réchauffe et qu'exalte le génie voluptueux de l'amant de Constance Mayer.

Que dans la première page de Prud'hon, que dans son grand plafond pour le palais des États de Bourgogne, ce génie voluptueux perce déjà, voilà qui semblera plus contestable, maintenant que, grâce à la municipalité de Dijon, il nous a été donné de contempler, dans la claire lumière du Petit Palais, l'allégorie inspirée de Pierre de Cortone, lourde « machine » (le mot est du peintre lui-même), dont les personnages aériens, les feuillages si durs, la couleur si acide et si crue, n'annoncent en rien le peintre de *Psyché*, le maître de l'atmosphère et de la grâce — celui-là même qui dans sa *Minerve conduisant le Génie des Arts à l'Immortalité*[2], dans *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*, dans *l'Assomption de la Vierge*, où « les vêtements des anges sont *allégés* par la vapeur de l'air », dans sa grande grisaille, que la mort l'empêcha d'achever, *l'Ame brisant les liens qui l'attachent à la*

1. Collection Édouard Desfossés.
2. Collection de Mme Henri Deutsch de la Meurthe.



Cl. Bulloz

P.-P. PRUD'HON. — ÉTUDE D'APRÈS MARGUERITE.

Dessin. — Collection Eugène Laporte.

terre[1], excella, tout comme Corrège, à faire planer des figures célestes.

Chez cet amoureux de la femme, on chercherait en vain des portraits d'hommes, d'une psychologie comparable à celui du pape Pie VII, par David. L'abbé Besson, François Devosge, Lavallée, le docteur Dagoumer, M. de Mesmay, voilà certes des physionomies qui retiennent l'attention, tant par leurs mérites plastiques que par l'influence que ces personnalités purent exercer sur la vie de Prud'hon. D'autres portraits, cependant, méritent qu'on s'y arrête davantage. C'est *Georges Anthony*[2], dont les traits irréguliers et expressifs, les yeux écartés, le nez grand, la bouche forte, évoquent à tel point ceux de *Mme Anthony*[3] qu'on en vient à se demander si ce jeune cavalier ne serait pas un travesti, — portrait magnifique, dont les chauds dessous, d'un brun ardent et calciné, rappellent Titien et présagent Ricard. C'est *Nicolas Bornier*, une belle et sobre effigie où les influences de Rembrandt le disputent à celles de Venise et de Parme. C'est la subtile figure de *Talleyrand*, si murée, si distante, malgré la présence de Mlle Mayer dont le babil, aux heures de pose, égayait le prince des diplomates[4]. C'est enfin *le Comte de Sommariva*, charmante effigie, presque stendhalienne, d'un de ces grands seigneurs d'Italie, amis des lettres et des arts, tels qu'on s'imagine le comte Mosca. Il faut féliciter M. Henry Lapauze d'avoir obtenu du musée Brera le prêt de cette œuvre si importante, connue surtout grâce au dessin de la collection Chévrier-Marcille, dont le fond, une fois de plus, annonce Corot. Même s'ils ne peuvent entreprendre le pèlerinage de Milan, les fidèles de Prud'hon n'oublieront pas cette rêveuse figure de dilettante, la bouche sensuelle et délicate, le nez mince, les yeux fins et voilés sous la mousse neigeuse des cheveux souples, ce gentilhomme intelligent et aventureux, assis sur un tombeau romain, au pied duquel pousse l'acanthe, entre les statues antiques et les pins parasols, dans un paysage latin au ciel doré, visiblement imprégné de Claude.

Mais surtout, peu attiré par l'énergie virile, Prud'hon apparaît comme le premier portraitiste de la femme au XIXe siècle. Ses chers modèles se sont presque tous donné rendez-vous au Petit Palais. Bien avant le

1. Collection Chévrier-Marcille.

2. Musée de Dijon.

3. Musée de Lyon.

4. Prud'hon fit deux portraits de Talleyrand. L'un, très abîmé par l'incendie de 1871, appartient à Carnavalet; l'autre, mieux conservé, appartient à Mme la comtesse Jean de Castellane et a été prêté au Petit Palais.

sourire faunesque de Mlle Mayer, réprésentée ici non seulement par la célèbre miniature de la collection Marcille, mais encore par le joli dessin de *la Toilette* et par une émouvante académie, appartenant à Mme Lisle, voici le sourire piquant, et non moins faunesque, de *Mme Copia*, laide agréable, aux yeux écartés, tout comme ceux de Constance; voici les dessins de la collection Ferté, la gracieuse *Joséphine*, préparation pour le portrait du Louvre, et le joli groupe de *la Reine Hortense avec ses enfants*. Près du berceau du roi de Rome, près des modèles du service de toilette offert par la Ville de Paris à Marie-Louise, voici le portrait, au crayon, de l'impériale et indolente élève de Pierre-Paul Prud'hon.



Cl. Bulloz.

P.-P. Prud'hon. — Étude de nu (Mlle Mayer?).

Dessin. — Collection de Mme Lisle.

Et ce sont enfin ces deux physionomies, si inquiètes, si nerveuses, si modernes : *Dorothée, Princesse de Courlande, Duchesse de Talleyrand et*

de Sagan, le long cou ondulant sous la fourrure, la gorge bombée sous l'admirable satin de la robe de soir, le pulpe des lèvres découvrant la nacre des dents[1]; *Mme Passy*, que Prud'hon peignit aux portes du tombeau et qui fut le témoin de son immense douleur, après le suicide de Constance Mayer[2].

A cette assemblée voluptueuse, Marguerite, le modèle favori de Pierre-Paul, ne pouvait manquer, — Marguerite, à laquelle le roi de Prusse offrait un billet de cinquante louis pour ses papillotes. Dans la plupart de ces académies, modelées avec tant de tendresse sur le papier bleu, à la pierre noire et au crayon blanc, sa blonde vénusté triomphe, aussi glorieuse, aussi palpitante que celle de l'*Antiope* du Corrège. M. Anatole France n'a pas voulu se séparer de la splendide étude d'après Marguerite qui décore sa chambre de la Villa Saïd; mais nous avons eu mieux encore au Petit Palais, grâce au buste, si corrégien, prêté par M. Eugène Laporte, grâce aux préparations pour *le Rêve du bonheur* et pour *la Mère heureuse* de Mlle Mayer, qui abondaient à l'Exposition Prud'hon.

C'est encore l'image d'une femme et de la femme aimée entre toutes, son élève, sa collaboratrice, qu'évoque le tableau de Constance Mayer, achevé par le survivant après le suicide de sa maîtresse, *la Famille malheureuse*. Cette scène de la misère convenait à l'artiste désespéré. Dans cette composition inspirée, semble-t-il, par le sentimentalisme de Greuze, il retrouvait la touche de son amie, la grisaille modelée par elle et jusqu'à la tristesse de son âme. C'est la douleur, écrivait le chevalier Bonnemaison dans son catalogue de la galerie de la duchesse de Berry[3], c'est la douleur « qui a broyé les couleurs de Prud'hon, qui les a étendues sur sa palette, qui les a offertes à son pinceau; c'est elle enfin qui se montre dans toutes les parties de ce morceau touchant ».

De ce morceau touchant, on le sait, Prud'hon ne pouvait se détacher. La peinture terminée, il voulut en fixer le souvenir sur la pierre lithographique et donna alors cette planche admirable, qui provoqua une sorte d'émeute chez Engelmann. « Agenouillé à toute heure devant cette chère et sainte mémoire vers laquelle sa pensée montait comme une prière, le maître éprouvait une douloureuse et chère volupté à se rapprocher de la morte. »

1. Collection de Mme la comtesse Jean de Castellane.
2. Collection de Mme la comtesse de Bueil.
3. *La Famille malheureuse* fit partie des collections de la duchesse de Berry.



Cl. Bulloz.

P.-P. Prud'hon. — Mme Anthony et ses enfants.

Musée de Lyon.

En un temps où la grâce n'est pas de mode, il fallait un certain courage



Cl. Bulloz.

P.-P. PRUD'HON. — DOROTHÉE,
PRINCESSE DE COURLANDE, DUCHESSE DE TALLEYRAND ET DE SAGAN.
Collection de Mme la Ctesse Jean de Castellane.

pour tenter de rassembler, en une manifestation forcément éphémère, les œuvres éparses du peintre de la grâce. La Ville de Paris a eu cette belle audace.

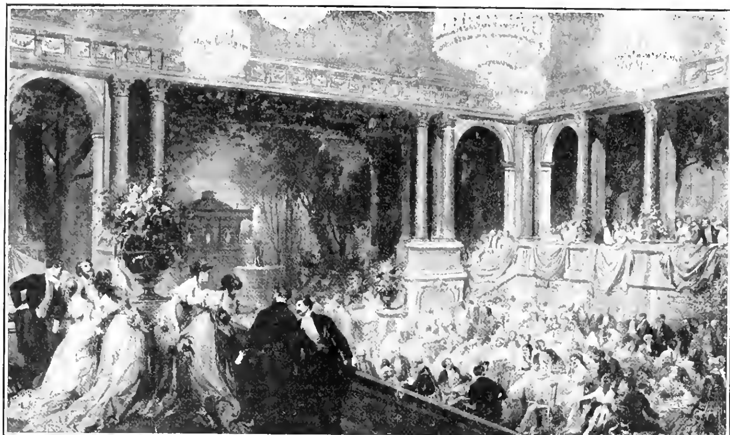
Devant un tel effort, certains, et non des moindres, ont fait les difficiles. « Comment aimerais-je Prud'hon, a dit un critique influent, quand j'aime Delacroix? » Cet Aristarque ignore sans doute la belle notice consacrée par Eugène Delacroix au maître de *la Justice divine poursuivant le Crime*. Enfin, l'un de nos plus grands peintres, et peut-être le plus grand, ne nous disait-il pas récemment : « L'exposition de 1922 confirme l'opinion que je m'étais faite en 1874, lors de la première exposition Prud'hon. Prud'hon a des faiblesses qui ne sont pas d'un maître. » A cela, rien de mieux que d'opposer le jugement de Delacroix lui-même : « On ne refusera pas à Prud'hon une grande partie des mérites qui sont ceux de l'antique. Dans la moindre étude sortie de sa main, on reconnaît un homme profondément inspiré de ces beautés. Il serait hardi sans doute de dire qu'il les a égalées dans toutes leurs parties. Il eût retrouvé à lui seul, parmi les modernes, ce secret du grand, du beau, du vrai, et surtout du simple, qui n'a été connu que des seuls anciens. »

Hormis Constance Mayer, il n'eut point d'élèves, mais il eut une postérité en laquelle revit son tendre génie : Chassériau, Ricard, Henner, Fantin-Latour, et à leurs débuts Renoir et Degas, tous comme lui amoureux fervents et passionnés de la femme. Le temps est proche peut-être où, plus équitable, notre âge démêlera tout ce qu'il doit au premier peintre de la beauté moderne, à Pierre-Paul Prud'hon.

RAYMOND ESCHOLIER.
Conservateur du musée Victor Hugo.



P.-P. PRUD'HON. — VÉNUS ET L'AMOUR.
D'après la gravure de B. Roger.



Cl. Vizzavona.

H. Baron. — Une Soirée aux Tuileries.
Musée du Louvre.

LE DÉCOR DE LA VIE SOUS LE SECOND EMPIRE

A PROPOS DE L'EXPOSITION DU PAVILLON DE MARSAN

S'il est vrai que, pour discerner les éléments d'un style, il est nécessaire d'en être affranchi, il faudrait attendre encore longtemps avant de pouvoir parler du mobilier Napoléon III. Nous vivons, en effet, non seulement dans la maison d'avant 1870, mais aussi dans les meubles d'Émile Augier et de Dumas fils.

Et ce n'est pas seulement le respect filial qui nous les fait conserver : les fabricants de meubles courants ne nous en offrent pas d'autres. Avec un peu plus de connaissance des motifs décoratifs du passé, les meubles « de style » du faubourg Saint-Antoine dérivent tout droit des types de l'Exposition de 1867. On peut même affirmer, sans être taxé de paradoxe, qu'ils tiennent beaucoup plus de leurs prototypes du Second Empire que des illustres originaux de la Renaissance ou du siècle de Louis XIV dont ils portent la pompeuse étiquette. Même en matière de

copie et de pastiche, la tradition n'est pas un vain mot. Quand nous la croyons brisée, elle relie par des liens invisibles le travail des artisans d'aujourd'hui à celui de leurs pères.



F.-X. Winterhalter.
Portrait de l'Impératrice Eugénie.
Madrid, collection de S. A. le duc d'Albe.

Essayons cependant de déterminer le goût mobilier Napoléon III entre le salmigondis gothique, pompadour, chinois, arabe et toujours quelque peu gréco-romain du Gouvernement de Juillet, et le genre peluche et artiste du Septennat. Le moment, pour cette enquête, est favorable. L'éclat de l'exposition du Décor de la vie sous le Second Empire, organisée à l'Union centrale des Arts décoratifs par M. Metman et ses collaborateurs, a ramené l'attention sur une époque qu'en toute impartialité on doit reconnaitre de vie heureuse, de prospérité artistique et littéraire, de facile production industrielle, de faste et de bon ton dans la haute société. Même à côté de la peinture, dont il serait puéril de nier le charme, les meubles rassemblés

au Pavillon de Marsan présentent un intérêt incontestable[1]. Pour la première fois, nous pouvons évoquer une époque qui n'était encore que démodée et qui demain sera ancienne. Nous avons sous les yeux toutes les caractéristiques d'un style. Essayons d'en dégager l'esprit.

Ce qui, pour toute personne non avertie, nuit au mobilier Second Empire, c'est l'invasion de la fabrication à bon marché, la démocratisation du modèle riche, la mise à la portée des petits ménages de la marqueterie, du placage, des garnitures de bronze. Mais ces meubles, exécutés plus ou moins à la machine, ont disparu ou vont disparaître. Il reste ceux que le temps n'a pu atteindre, ceux faits de main d'ouvrier, et c'est là proprement notre gibier.

Le bel art de l'ébénisterie est en assez fâcheuse posture au milieu du XIX[e] siècle. La source néo-antique de Percier et Fontaine ne peut indéfiniment couler. A la rigueur, elle suffit à alimenter la Restauration. Mais, sous Louis-Philippe, ce n'est plus qu'un mince filet à peu près perdu dans le chaos des styles de tous les pays et de toutes les époques, remis au jour par les disciples de Chenavard. Le vieux Jacob est mort. Ses meilleurs élèves n'ont hérité que sa conscience à construire le meuble inusable, capable de supporter sans fléchir cinquante ans, et davantage, de déménagements. L'industriel sent le besoin de faire du nouveau.

Malheureusement, les dessinateurs ornemanistes de 1840 sont au-dessous de leur tâche. Le génie inventif leur manque. Au lieu de créer, ils démarquent. Balzac les surprend « incessamment courbés sur les trésors du Cabinet des Estampes pour faire du nouveau en faisant d'adroits pastiches ». Après le meuble gothique, — ou plutôt troubadour, — ils découvrent le Louis XV de pendule, puis le style Renaissance, qu'ils déforment un peu moins. Mais, heureusement, les praticiens valent mieux que les donneurs de modèles. Les tapissiers de Louis-Philippe imaginent ce siège capitonné et sans bois apparent, où l'on est si bien assis qu'on ne peut lui refuser son titre de « confortable ». Les ébénistes inventent aussi l'armoire à glace, la table à patins, la commode plate, la chaise à dossier en anneau de clef, le faux Boulle et le faux bois de rose, et c'est là tout le Second Empire.

1. Cette étude est plus spécialement consacrée au mobilier et aux ébénistes du Second Empire. Les peintures qui complètent l'exposition du Pavillon de Marsan ont fait l'objet d'un article de M. Raymond Bouyer, dans le n° 687 du *Bulletin de l'art* (15 juin 1922).

Mais quelle différence entre les meubles d'avant et d'après la Révolution de 1848! Le goût reste toujours bourgeois, mais comme il monte de ton et de distinction! La mode est cossue, parfois tapageuse, mais parfaite de correction et de confort. Si les nouveaux riches ou les dames du quartier Bréda se livrent docilement au tapissier-roi, qui développe les tissus en métrages infinis, au détriment de la qualité du meuble, la haute bourgeoisie et la finance, les vraies grandes dames, — la gracieuse souveraine en tête, — commandent directement leur mobilier à l'ébéniste, donnent leur goût, apportent des indications préeises, crayonnent au besoin un bout de croquis.



Cl. Vizzavona.

INTÉRIEUR SECOND EMPIRE.

Table duchesse garnie d'un service de toilette exécuté a Sèvres pour le voyage de la reine Victoria, en 1855 (au Mobilier National).

Les grandes percées d'Alphand aidant, qui multiplient hôtels et appartements, jamais on n'a vu à Paris un plus beau choix d'artisans du bois. C'est Alexandre Fourdinois et son fils Henri, triomphateurs des expositions universelles; Diehl, Sormani père, Tahan, spécialistes du petit meuble; Sauvrezy, maître des cabinets d'ébène et des crédences

Renaissance; Beurdeley, virtuose des bronzes d'applique; Grohé, fournisseur de l'Impératrice et du mobilier de la Couronne; Roux, Wassmus, rompus à la tradition du meuble Boulle; Boutmy, Godin, inégalables dans les plaqués; Gallais, Raulin, Germain, sans rivaux pour les laques; Chaix et Mazaroz, architectes autant qu'ébénistes, ardents propagandistes de l'enseignement professionnel.

A côté, — et non sans rivalité, — le clan des tapissiers présente des chefs de file comme Henri Penon, Henri Lemoine, Jeanselme fils, Verdellet, Roudillon. Ils règnent sans partage dans le boudoir, la chambre à coucher, partout où le meuble de repos et les draperies sont de mise.

Ces chefs d'industrie ont chacun leur conception personnelle des formes mobilières. Mais ils obéissent aux courants de la mode, et, à bien regarder, on rencontre dans leurs efforts plus de concert qu'on ne l'imaginerait. L'architecte, d'ailleurs, donne le mot d'ordre et, à cette période débordante de travaux, c'est un personnage que l'importance de ses commandes fait écouter. Si l'on y cherche en vain un homme de génie, le corps compte de réels talents : Baltard, l'auteur des Halles, Hittorf, décorateur de la Concorde, Visconti et Lefuel, architectes du nouveau Louvre, Ballu, Magne, Duban, Labrouste, Vaudremer et bien d'autres. Non seulement, ils arrêtent avec précision sur leurs projets la décoration intérieure, mais ils choisissent également les meubles et en surveillent l'exécution. Lefuel commande l'ameublement de l'Impératrice aux Tuileries, Rossigneux dessine les meubles de la villa pompéïenne du prince Napoléon, et Mauguin, ceux de l'hôtel Païva.

C'est sans doute à cette intervention de l'architecte que nous devons ce premier signalement du meuble Second Empire : son excellente construction. Qu'il s'agisse de modèles Renaissance, Louis XV ou néo-grec, voire même de simples types bourgeois sans caractéristiques bien nettes, les lignes sont arrêtées, étudiées, équilibrées comme s'il s'agissait d'un petit monument. Dans les pièces de choix, l'ébéniste perd même de vue la destination utilitaire C'est une complication d'ordres, de colonnes, de frises, de couronnements, peut-être flatteuse à la vue, mais parfaitement superflue à l'usage.

C'est probablement aussi l'architecte qui établit cette division de meubles par espèce et par genre, assez logique, à tout prendre, puisqu'elle n'est pas encore tombée en désuétude A la salle à manger, au

cabinet d'études, le chêne et le noyer massifs; à la chambre à coucher et au boudoir, le plaqué, la marqueterie, les meubles garnis; au salon, les bois dorés, les laques, les incrustations en Boulle. Ce qui correspond, en prenant pour chaque genre l'époque où il a rencontré sa meilleure expression, à la Renaissance, au Louis XVI, au Louis XIV ou au Louis XV. L'acajou du Premier Empire n'est pas entré dans la décoration : il n'est encore que démodé.



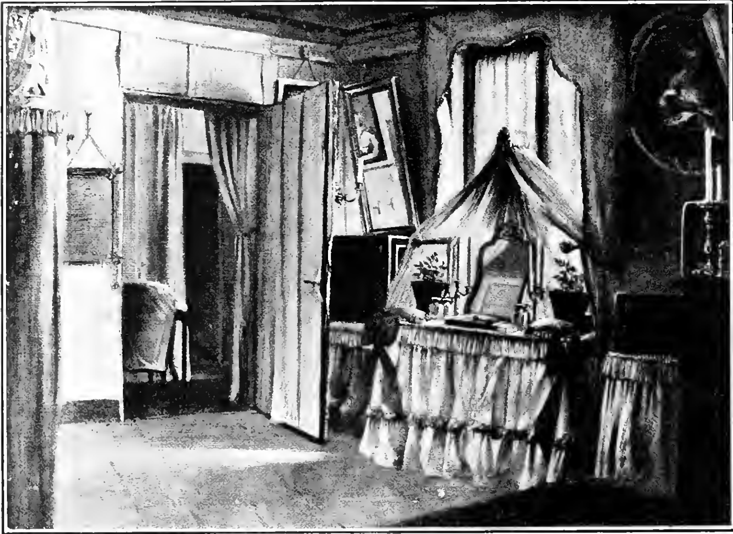
Cl. Vizzavona.

H. Baron. — M. Béjot et sa famille au chateau de Nointel (vers 1860).

(Collection de Mme E. Béjot.)

Prenons garde cependant que ce goût des styles anciens ne ressemble nullement à la manie de nos contemporains pour les reconstitutions d'« intérieurs du temps ». On ne craint pas de mélanger aux meubles sculptés ou marquetés les sièges drapés ou garnis. L'amour du confort passe avant les exigences du

pastiche. Même après 1865, quand la passion de l'Impératrice pour Marie-Antoinette met le Louis XVI à la mode, personne n'imagine de vivre dans un intérieur calqué sur les salons de Trianon. A Saint-Cloud, aux Tuileries, à Compiègne, dans toutes les résidences impériales, les poufs et les confortables avoisinent sans vergogne les meubles d'Œben, de Benneman, de Riesener ou de Carlin.



Cl. Vizzavona.

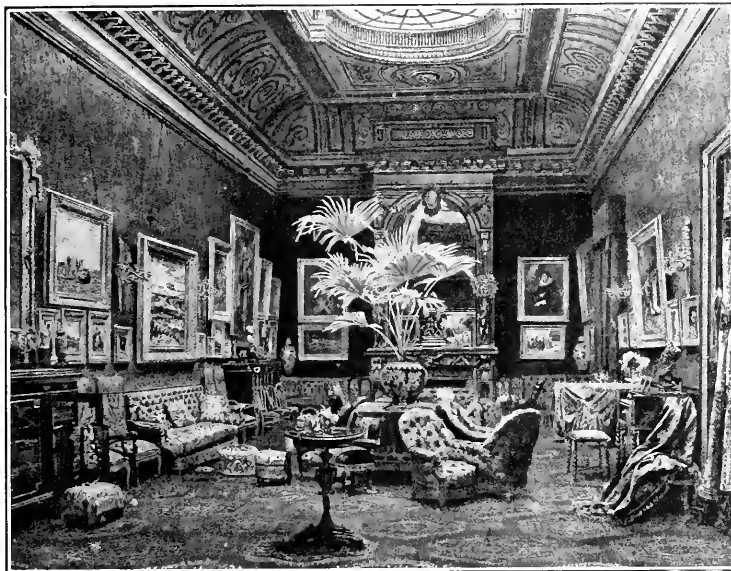
Intérieur de la Ctesse de Castiglione.

Peinture anonyme. — Collection de M. H. Pinard.

Laissons ces illustres exemples et entrons dans un de ces « hôtels privés » de la haute bourgeoisie, tels qu'il s'en construit dans les quartiers neufs du Parc Monceau ou du Cours-la-Reine, des avenues du Bois de Boulogne, de l'Alma et d'Iéna, ou dans un des vastes appartements des nouveaux boulevards Sébastopol, Saint-Germain, Haussmann, ou des rues avoisinant l'Opéra.

Ces intérieurs cossus et élégants ignorent le clinquant et la pacotille. Dans le cabinet d'études, le meuble à deux corps s'inspire des modèles de la Renaissance italienne ou de style Henri II, qu'on attribue bénévo-

lement à Jean Goujon. On le fait en chêne, en noyer, en ébène, mais aussi, hélas! en poirier noirci. Après avoir découpé, sculpté, ciselé, buriné le meuble jusque dans ses moindres détails, on le soumet à l'action corrodante des acides. Économie? Nullement. La mode le veut. On noircit le poirier comme les romantiques noircissaient le chêne. Les menuisiers en sièges noircissent même le hêtre. C'est bien juste si l'on ne noircit pas



Cl. Vizzavona.

D. Bourgoing. — Le Salon de M. Maurice Cottier.
Aquarelle. — Collection du comte de Pourtalès.

l'acajou. La distinction à outrance condamne le mobilier au deuil, comme le costume de soirée.

Des agréments, il est vrai, tempèrent cette sévérité. Les sculptures d'abord. On en use et on en abuse. C'est un couronnement d'écussons, de fleurs, de panaches, d'amours, de trophées. L'artiste multiplie les colonnes, les chapiteaux, les frises, les figures allégoriques en ronde bosse dans les angles. Il distribue à profusion les arabesques sur les panneaux. Puis on demande à Rivart des applications de porcelaine ou de marbre,

à Béranger, à Meyer ou à Claudius Popelin des médaillons en émail limousin, à Fannières ou à ses émules des plaques de bronze doré. On fait à l'ébène une véritable toilette, comme sur le beau meuble de Mauguin, exécuté par Kernst, récemment entré au musée des Arts décoratifs.

Le meuble de salle à manger ne s'écarte pas de ces données esthétiques. Il est en noyer ou en chêne, à deux corps, genre Renaissance. La partie supérieure forme une riche étagère, destinée à recevoir les mets et appuyée sur des consoles sculptées. Les portes du bas sont décorées de natures mortes sculptées dans la masse, perdrix dans les blés, canards au milieu des roseaux, trophées de chasse et de pêche. Souvent le couronnement est formé par la tête d'un beau cerf.

Dans le salon, le meuble Boulle est roi. C'est Louis-Philippe qui a remis à la mode les chefs-d'œuvre du maître ébéniste de Louis XIV. Il en a garni à grands frais les palais de la Couronne, et les frères Béfort ont restauré, trop souvent même complété, les célèbres marqueteries. Sous Napoléon III, le genre n'a rien perdu de sa vogue. Mais il y a Boulle et Boulle. Frédéric Roux exécute pour les Tuileries des tables à pied Louis XIV aux attachements superbes, au dessus décoré d'arabesques de cuivre sur fond d'écaille de l'Inde, aux tons moirés et veloutés, enchassé dans un large cadre en bronze doré et ciselé. Le « choutier » du faubourg Saint-Antoine se contente de coller sur un bâti de bois blanc une feuille d'incrustation toute faite en cuivre et en fausse écaille, dite « écaille Pinson ». Il ajoute des garnitures en cuivre fondu, qu'il frotte à la gratte-hoesse et qu'il vernit pour simuler le bronze doré. Il livre au marchand de meubles un entre-deux à deux portes, d'un mètre de large sur un mètre vingt de hauteur, pour cent cinquante ou deux cents francs.

Même remarque pour le meuble en bois de rose avec marqueterie, le « Riesener », comme disent les tapissiers pour créer un terme faisant pendant au Boulle. Grohé exécute pour l'Impératrice des meubles d'appui Louis XVI, en bois d'amarante et d'érable, avec bronzes ciselés par Fannières et dorés au mat, tandis que les petites dames à grand chignon achètent un marquetage de bois teint, plaqué sur bois blanc et revêtu, au vernis, d'un faux lustre, avec des porcelaines de la foire encadrées dans des cuivres cloués.

Depuis l'expédition de 1860, on voit aussi du laque chinois, surtout en chaises et en guéridons, mais le genre ne s'étend guère aux gros meubles.

Les sièges de salon prennent toutes les formes, admettent tous les matériaux. On fait des chaises et des fauteuils Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, en or, en noir, en noir et or, avec garniture en velours, en soie, en tapisserie de Beauvais et d'Aubusson. On fait surtout des fauteuils entièrement garnis, des « confortables », capitonnés, bordés de franges



Cl. Vizzavona.

E. Morin. — La Loge d'Hortense Schneider,
pendant une représentation de « la Grande-Duchesse de Gérolstein » (1868).
Aquarelle. — Appartient à l'Orphelinat des Arts.

et ornés de glands, que l'on entremêle aux modèles à bois apparent.

On suit cependant un rite pour l'arrangement du salon — le salon de compagnie, comme disent encore certaines vieilles personnes de province — Au centre, la table à patins, circulaire ou elliptique, en acajou ou en palissandre plaqué. Le long des murs, des consoles, des entre deux, des armoires basses en Boulle ou en bois de rose, chargés de vases de

Sèvres, de candélabres en bronze, de lampes à modérateur. Les sièges ont leur place assignée. Autour de la table, un cercle de chaises volantes cannées ou garnies de soie capitonnée. Elles sont si frêles qu'elles paraissent incapables de porter le poids d'un corps, et le triomphe de l'ébéniste consiste à dissimuler une solidité à toute épreuve sous cette extrême légèreté. Adossés aux murs s'alignent un canapé et un rang de fauteuils. Devant la cheminée, d'autres fauteuils forment demi-cercle, entremêlés aux poufs, indispensables pour asseoir les crinolines et leurs flots de guipures.

La chambre à coucher adopte les bois clairs, généralement plaqués : acajou, noyer d'Amérique, palissandre, amboine, thuya que commence à envoyer l'Algérie, et, pour les petits meubles, les essences exotiques, amarante, violette, satiné, bois de rose. On fait aussi des chambres à coucher vieux chêne, ébène ou poirier noirci, et ce n'est pas beau. Mais à la fin du règne, le Louis XVI domine seul, au détriment du Louis XIII et de la Renaissance. On ne trouve plus les lits à colonnes que dans les châteaux historiques ou les résidences impériales. Commode, armoire à glace (remplacée souvent par une psyché au cadre sculpté), table de toilette complètent la chambre à coucher. Les sièges sont garnis, y compris la chaise longue au pied du lit.

Tout cela — faut-il le dire ? — n'est ni sincère ni original. Un moment le régime paraît avoir trouvé un style, et c'est l'antique, comme toujours, qui en fait les frais. Mais, au cours de trois siècles, la panacée classique a perdu son action vivifiante. En 1560, l'imitation antique est une religion ; en 1660, un symbole de grandeur monarchique ; en 1760, une mode d'érudits et de beaux esprits que prolongent, pendant plus d'un demi-siècle, la parodie spartiate de la République et le césarisme impérial ; en 1860, c'est une singularité d'amateurs plus épris de couleur locale que de beauté classique.

Le néo-grec — le terme est de Théophile Gautier — débute par les tableaux de genre. Il plaît à la société impériale parce qu'il fait penser à Rome et à Pompéi. Sa vogue va si loin que le prince Napoléon fait construire, en 1860, sa fameuse maison pompéienne de l'avenue Montaigne (nº 27, aujourd'hui démolie). L'architecte Lenormand en dessine les plans, avec atrium, impluvium, triclinium, tablinum et xystos, — lisez : jardin. Les murs sont décorés par Ch. Rossigneux, qui donne aussi les

dessins des meubles et du service de table exécuté par la maison Christofle d'après des moulages antiques conservés dans les musées.

Mais, en dépit d'un si auguste patronage, le nouveau style ne laisse pas une empreinte durable sur le mobilier. Il réussit en orfèvrerie, en bijouterie surtout, grâce au succès de curiosité soulevé par l'entrée au Louvre de la collection Campana. L'ébénisterie se montre plus réfractaire. C'est à peine si l'on voit quelques fauteuils et quelques chaises néo-grecs aux expositions, quelques guéridons pompéïens dans les boudoirs d'actrices.



Cl. Vizzavona

A. STEVENS. — LA LETTRE DE FAIRE-PART.

Collection de M. Sarens.

D'ailleurs, si le prince Napoléon favorise le pastiche antique, c'est, selon sa coutume, pour faire pièce à l'Impératrice, qui affiche hautement ses préférences pour le Louis XVI. Non seulement elle s'entoure de souvenirs de Versailles et de Trianon, mais elle commande à ses ébénistes des imitations qu'on pourrait qualifier d'admirables, si les copies

pouvaient jamais avoir la valeur des originaux. C'est Georges Grohé qui fait les meilleures. Ce simple ouvrier ébéniste, arrivé d'Allemagne, en 1827, avec son frère Michel, s'est fait tout de suite une réputation dans le meuble de style. A l'Exposition de 1834, la princesse Marie d'Orléans lui achète des meubles égyptiens et des sièges Henri II. En 1839, Louis-Philippe acquiert son meuble Renaissance, en ébène; en 1849, des meubles



Cl. Vizzavona.

INTÉRIEUR SECOND EMPIRE.

Au fond : meubles en bois noir incrustés de nacre (à M. Ochsé) ; en avant : fauteuil et canapé recouverts de satin vert capitonné

Louis XIV lui valent le ruban rouge; en 1855, il emporte la médaille d'honneur avec son Louis XVI en bois de violette. C'est à lui que Baltard confie l'ébénisterie du berceau offert par l'Hôtel de Ville au Prince impérial. C'est à lui que la Couronne commande les bois dorés Louis XIV recouverts de Beauvais, aujourd'hui au Palais de l'Élysée, et les bois Louis XVI de Compiègne. On le trouve dans tous les palais impériaux, aux Tuileries, au Louvre, à Fontainebleau, à Compiègne, à l'Élysée, à

Saint-Cloud. Il travaille pour Windsor et Buckingham Palace, pour le Corps législatif et le Ministère d'État. Grâce à lui, le « Louis XVI-impératrice », — comme disent aujourd'hui les marchands, — pénètre dans toutes les riches demeures.

Faut-il conclure de ce qui précède qu'il n'y eut pas à proprement parler de style Empire-second ? L'arrêt serait sévère, et d'ailleurs pré-



Cl. Vizzavona.

INTÉRIEUR SECOND EMPIRE.

Tenture de perse à fleurs ; à gauche, bonheur-du-jour noir et or (à M. Edmond Jaloux).

maturé. Nous vivons encore, on ne saurait trop le répéter, dans le Napoléon III. Attendons que le xxe siècle se soit « mis dans ses meubles » pour nous prononcer. En tout cas, dès maintenant, nous pouvons juger tout un côté de l'art intime du Second Empire, parce qu'il a pour ainsi dire disparu. C'est le petit meuble d'usage, chiffonnier, nécessaire, étagère, cave à liqueurs, boite à gants, jardinière, meuble à cigares, coffret à bijoux, boite à châles. Dans ces objets de goût, plus originaux parce qu'ils

répondent à des destinations nouvelles, tous les raffinements de l'art sont réunis, mosaïque, bronzes ciselés, émaux, porcelaines d'applique, ivoire, bois précieux. Ébénistes et tabletiers rivalisent dans l'exécution de ces menus chefs-d'œuvre, dont la plupart ne sont plus maintenant que des souvenirs, comme les lampes Carcel et les modérateurs.

Des meubles aussi ont disparu, non sans susciter nos regrets. Sans parler du confortable, qui revit dans certains modèles de fauteuils anglais, et du pouf, totalement oublié de nos contemporains, qu'est devenue la fumeuse, cette chaise au siège en forme de violon, où l'on s'asseyait à califourchon, en s'appuyant sur un dossier à accoudoir rembourré? La pose était sans gêne, mais combien commode pour suivre les péripéties d'une partie de lansquenet en fumant un « londrès »!

Ce qui, surtout, a disparu avec le décor Napoléon III, c'est le goût tapissier. Jamais, à aucune époque, l'amour des étoffes drapées n'a été poussé plus loin. C'est presque une science nouvelle que celle qui consiste à chercher une harmonie, un ton dominant pour l'appartement, à tout faire accorder, plafond, tapisserie murale, rideaux, portières, tapis, garnitures de sièges. On assortit les nuances. On fait jouer les tons. Aux Tuileries, pour les appartements privés de la souveraine, l'architecte Lefuel compose un salon rose, un salon vert, un salon bleu. La mode est d'assortir une étoffe à l'autre, un chapeau à une robe, un fauteuil à une tenture.

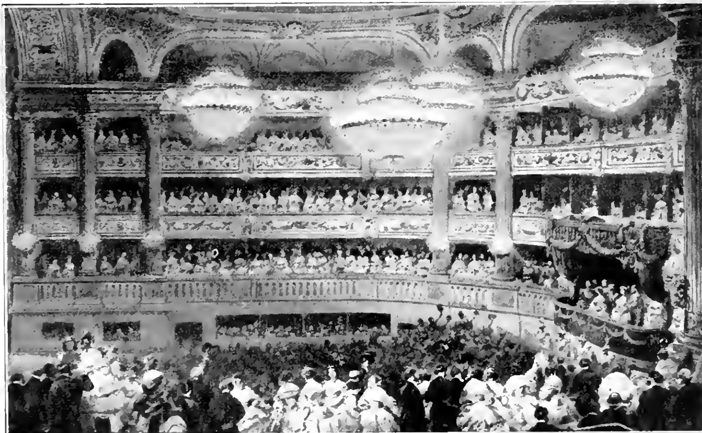
Henri Penon avait à créer un pavillon de repos pour l'Impératrice à l'Exposition de 1867. C'est merveille de lui voir jouer de la gamme chromatique. Son thème est *le Matin*. Boiseries en sycomore, de teinte ivoirine et laiteuse, encadrent quatre panneaux de soie teinte en tons dégradés depuis le blanc d'argent jusqu'à l'azur soutenu. On y a peint à la gouache : le réveil de Psyché, celui des fleurs, celui des oiseaux, celui des biches et des faons. A chaque fenêtre, des lambrequins gris-bleu, dit clair de lune, se marient à des rideaux d'étoffes changeantes en deux tons clairs. Sur les lambrequins, on retrouve les tons des rideaux, et sur les rideaux les tons des lambrequins. Le tapis en sparterie bleu-lilas, le long des murs, se dégrade insensiblement pour finir au centre dans la couleur naturelle de la paille. La coupole évoque un ciel matinal, sur lequel s'envolent cinq colombes blanches tenant dans leur bec un ruban qui semble servir à descendre du bleu sommet un lustre de cristal.

On peut aimer ou non de semblables recherches. On ne peut nier leur

mérite. Mais il ne faut pas que ce déploiement d'harmonieuse richesse dans les accessoires nous fasse oublier les défauts du décor principal, c'est-à-dire du mobilier. Certes, on ne saurait le nier, les ébénistes du Second Empire sont d'habiles architectes du bois. Mais ils sont victimes des préjugés de leur temps. Les romantiques ont tant découvert d'art dans la moindre épave du passé, qu'au lieu, comme leurs pères, de confectionner tout bonnement des meubles à leur idée, ils ont voulu devenir des artistes. Le malheur a fait qu'ils manquaient d'esprit inventif et qu'ils ont cherché leur inspiration dans la copie. Ils ont engagé l'industrie de l'ameublement dans la voie des « styles » dont elle est loin d'être sortie.

Il faut de l'indulgence, même en face des pièces d'exception, comme la crédence aux chimères d'Henri Fourdinois ou le cabinet d'ébène de Manguin, pour ne pas regretter qu'une telle somme de talent ait été appliquée à de si stériles adaptations du passé.

Henri CLOUZOT,
Conservateur du musée Galliera.



Eugène Lami. — Représentation de gala au théâtre de l'Opéra, en l'honneur de la reine Victoria (21 août 1855).

Aquarelle. — Château de Windsor.

LES PORTRAITS DE PHILIPPE A. DE LASZLO



PH. A. DE LASZLO
PAR LUI-MÊME.

Pendant de longues années de critique et d'excursions studieuses à travers toutes les expositions parisiennes, nous avons maintes fois appelé le Cercle de l'Union artistique le Salon du portrait; nous serions aujourd'hui tenté d'accorder ce titre à la galerie parisienne qui, après avoir groupé, l'an dernier, les ouvrages de trois peintres d'outre-Manche, MM. Gerald Kelly, Glyn Philpot et Oswald Birley, portraitiste de *Lucien Guitry* remarqué si justement au présent Salon des Artistes français, vient de réunir, pour trop peu de temps, la brillante série des portraits aristocratiques de Philippe A. de Laszlo.

Le nom de cet artiste, qui n'a peint jusqu'à présent que des portraits, n'est pas celui d'un inconnu parmi nous : il y a quelque vingt-cinq ans, ce nom s'imposait par d'éclatants débuts. Hongrois de Budapest et d'abord élève de son compatriote Lietzenmayer, Laszlo vint à Paris de bonne heure : en 1890-1891, il est à l'Académie Julian, dans l'atelier de Jules Lefebvre et de Benjamin-Constant. De ses deux professeurs, c'est Benjamin-Constant qu'il admire le plus et longtemps il travaille avec lui. Mais c'est Paris surtout qui l'enchante : c'est là qu'il reconnaît, avec l'enthousiasme de la gratitude, avoir compris l'art. En effet, quelle véritable révélation pour un étranger soumis à des formules d'école que d'observer la tendance de la peinture à se rapprocher en toute simplicité de la nature avant de conquérir, à son tour, ces qualités vitales d'un peintre moderne et d'un portraitiste, qui se résument dans la compréhension de l'atmosphère, du caractère et du mouvement !



Ph. A. de Laszlo. — Portrait de Mme de Alvear.

Son premier succès d'exposant remonte au Salon de 1898, avec deux portraits de femme ; et, dès l'année suivante, les portraits de *Mme Daniella Grunelius* et du *Prince de Hohenlohe-Schillingsfürst, chancelier d'Allemagne*, lui font obtenir une médaille de seconde classe qui le met d'emblée hors concours. C'était l'heure où le Kaiser flirtait avec la France en annonçant l'envoi de ses meilleurs Watteau de Potsdam : l'essai d'un âge d'or entre deux âges de fer... En 1900, à la Décennale de l'Exposition universelle, Laszlo se met au premier rang : une médaille d'or récompense un ensemble de cinq portraits où se distingue le fin sourire diplomatique de *S. S. le Pape Léon XIII*. En même temps, le portrait de la *Comtesse Jean de Castellane* est un des succès du Salon réfugié, cette année-là, place de Breteuil. En 1912, nous retrouvons l'artiste à la Société Nationale où les portraits de la *Comtesse de Baeyens* et de la *Duchesse de Rohan* lui conquièrent immédiatement



PH. A. DE LASZLO.
PORTRAIT DE LA DUCHESSE DE SUTHERLAND

le titre d'associé. Dès lors, c'est à Londres que cet heureux peintre a transporté son élégant atelier.

Mais n'allez pas vous imaginer que d'aussi rapides et nombreux succès se remportent sans effort! Dans la technique du genre, qui comporte plusieurs manières selon le rang des originaux, le portrait aristocratique ou mondain n'est-il pas, au contraire, le plus difficile à réussir, puisque, sous peine d'engendrer une gravure de mode, il lui faut découvrir discrètement le tréfonds d'un caractère individuel sous la somptuosité pittoresque de l'apparat ou la correcte uniformité de la distinction? Dans un décor de cérémonie, dans une atmosphère d'élégance et de politesse, les angles s'arrondissent, l'intimité s'estompe ou se dissimule; et, sous le vernis de l'écorce, la tâche devient plus malaisée que jamais d'aller droit au cœur. Dès ses premiers portraits de hauts dignitaires et de grandes dames, dans la ressemblance d'un pape et d'un premier ministre, Laszlo savait déjà faire pressentir l'expression de la personne humaine et la dégager de la fluide maestria de la couleur; et telle est encore la qualité maîtresse de ses plus récents ouvrages.



Cl. Vizzavona.

PH. A. DE LASZLO.
PORTRAIT DE Mlle M.-C. DE NOAILLES.

Le portrait de cour ne répugne pas à l'affirmation du caractère : témoin *S. M. le Roi de Suède*, avec sa haute stature et la sévérité de son regard bleu. La famille princière de Grèce compose un ensemble plus décoratif. Mais l'exacte ressemblance de trois figures masculines nous exprime la sympathie de leur peintre, élève de nos maîtres, pour ces grands amis de la France : en son habit noir, barré par le grand cordon de la Légion d'honneur dont la pourpre émerge des revers d'un vaste gilet blanc, *S. E. Mr Myron T. Herrick*, ambassadeur des États-Unis, est assis avec une désinvolture naturelle, un peu distante, mais qui n'exclut point la cordialité ; son front grisonnant s'illumine d'un éclair de cette mâle bravoure dont il a fait preuve dès le début de la guerre ; et son portraitiste a deviné la rude sincérité du penseur sous la distinction du gentleman, puisque cette habile peinture nous apparaît aussitôt comme sa plus franche réussite.



PH. A. DE LASZLO.
PORTRAIT DE LA COMTESSE DE LIEDEKERKE.

Le regard clair et le calme visage de *S. E. Lord Hardinge of Penshurst*, ambassadeur d'Angleterre, ne sont pas moins révélateurs d'une âme que la bonne et belle figure de *S. E. le Jonkheer J. Loudon*,

PORTRAIT

Lithographie originale de M. Ph. A. de LASZLO.



ministre des Pays-Bas, auquel les admirateurs de l'art hollandais gardent une respectueuse reconnaissance; et pareille bonté caractérise les traits de *Mme J. Loudon*.

Dans la peinture de portrait, comme écrivait Fromentin, « il faut se sommettre »; mais, pour définir l'allure d'un grand seigneur et la fixer sur la toile, il faut la voir, et tous les peintres ne la voient point... Pas d'œuvre d'art, cependant, sans cette seconde vue! Fier et fin, le teint frais sous ses cheveux de neige, le regard aigu dans le miroitement du lorgnon, et les bras derrière le dos, le *Duc de Valençay*, dans un jour paisible, a très simplement grand air. Aujourd'hui, la difficulté du portrait aristocratique et mondain se complique du peu de ressources offertes par une époque de plus en plus égalitaire et positive : nous ne sommes plus au temps de Largillière et de Saint-Simon. Perruque, écharpe et cuirasse font défaut pour illustrer l'héritage d'un grand nom dans un décor pompeux; « la peur de l'emphase », qui retient l'éloquence ou la musique, embourgeoise le costume et le démocratise : un portraitiste n'en a que plus de mérite à dégager le style du veston gris du *Baron*



PH. A. DE LASZLO. — PORTRAIT DE S. A. LA PRINCESSE GEORGES DE GRÈCE.

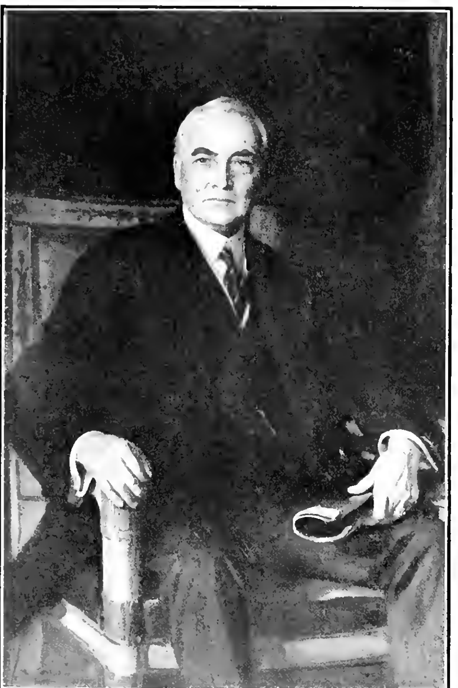
Robert de Rothschild ou de la jaquette noire de l'élégant *Duc de Guiche.*

Nous ne sommes plus au temps des galants philosophes et des grâces poudrées où la duchesse de Châteauroux et Mme Geoffrin se faisaient peindre par Nattier sur les nuages d'un Olympe coquet; mais la simplicité d'une étoffe neutre et d'une robe droite ne laisse-t-elle point toute latitude à celui qui devine la personnalité d'un visage ou d'un geste? La noblesse française respire dans le portrait délicat de la *Comtesse Greffulhe* et l'altière figure de la *Duchesse de Rohan.* Même caractère dans une simple *étude* où se profile avec une majestueuse aménité *la Comtesse Jean de Castellane*, née Talleyrand-Périgord, qui vient de prêter à l'exposition Prud'hon deux beaux portraits de famille, où revivent les traits de la jeune *Princesse de Courlande* en 1817 et du *Prince de Talleyrand* en 1809. Cette étude, où le velours noir d'un grand chapeau rehausse l'argent des cheveux ondés, est une superbe « symphonie en blanc majeur », capable d'exciter l'émulation de MM. Rodolphe d'Erlanger et Jean Patricot.



PH. A. DE LASZLO.
PORTRAIT DE LA COMTESSE JEAN DE CASTELLANE.

Lumineux ou graves, les accords de la couleur ont leur expression



Ph. A. de Laszlo.
Portrait du Président G. Harding.



Ph. A. de Laszlo.
Portrait du General J. Pershing.

comme les accords des sons; mais cette expression garde un intraduisible secret qui se défend contre la précision des mots. Quand nous osons parler de la « physionomie de la musique », nous pensons toujours au mystère vivant d'un visage, apparaissant à nos yeux comme une musique muette qui fait plus et mieux que d'exprimer, puisqu'elle suggère ; et voulez-vous recueillir l'écho d'une physionomie, miroir d'une âme ? Interrogez l'image véridique d'une poétesse française qui n'improvise pas, à l'instar de Corinne de Staël, au cap Misène, mais qui n'en paraît pas moins inspirée dans la simplicité de son « tailleur » gris. La lyre est restée dans l'atelier de Gérard; mais une flamme silencieuse anime le regard de la *Comtesse de Noailles* et ses grands yeux de Sulamite exaltée par le dieu des songes luisent étrangement dans son visage si légèrement duveté de poudre, où s'avive seulement l'arc aminci des lèvres[1]. Ici, le portrait est moins « un modèle compliqué d'un artiste » qu'une ressemblance qui reste expressive dans la traduction de son peintre.

Sans panache romantique, le goût de l'élégance ne se montre pas rebelle au souci d'être vrai dans les jolis portraits de la *Comtesse de Gramont*, le front cerclé d'un bandeau d'émeraudes, de la *Comtesse de Castellane*, brune et blanche dans l'azur mousseux de sa robe de bal, de la *Marquise Lorenza de Mohernando*, plus énergique en sa beauté méridionale, auprès du charme subtil de *Mlle de Alvear* ou de la grâce londonienne de *Mrs Isabel Drexel Paul*, vaporeusement drapée, comme *Mrs W. B. Leeds*, dans un nuage de soie mauve; et l'intervention d'un voile ou d'une écharpe ne semble-t-elle pas indiquer, chez l'interprète, le désir de synthétiser ou de styliser la mode éphémère? Blonde et blanche, *Mlle Marie-Christine de Noailles* personnifie la jeune fille; l'enfance est gentiment représentée par *Mlle Corisande de Gramont* ou par *Master John de Laszlo* portant un cornet fleuri de roses, tandis que, debout dans son studio rempli d'objets d'art, *Mrs Lucy de Laszlo* s'apprête à jouer du violon.

Ce dernier portrait, qui compose dans la pénombre de son petit cadre un véritable tableau d'intérieur, nous fait pressentir le vœu de l'artiste : faire dorénavant moins de portraits pour traiter quelques sujets pris dans la vie ou dans les souvenirs douloureux de la grande guerre, encore traversés par l'image des mères et des femmes en deuil,

1. Ce portrait est reproduit dans le numéro de la *Revue* de février dernier, p. 173.



Ph. A. de Laszlo. — Portrait de la Duchesse de Rohan.

priant, à genoux, pour les chers disparus, dans la lueur des cierges funéraires... Mais que le portraitiste ne néglige point de persévérer dans la voie qu'il a brillamment inaugurée! Par le talent du peintre autant que par l'autorité des modèles, la présentation de son œuvre est venue compléter à propos la très moderne exposition des *Cent Portraits*, qui contribuait savamment, pour sa part, à lutter contre les prétendues audaces d'une avant-garde en délire.

PAULIN GRANGE.



PH. A. DE LASZLO.
PORTRAIT DU DUC DE GUICHE.

CHRONIQUES & ACTUALITÉS

ART ANTIQUE

L'« APOLLON CITHARÈDE » DU MUSÉE DE GENÈVE

La statue d'*Apollon citharède*, trouvée dans les sous-sols du Latran, à Rome, a été léguée au musée de Genève en 1914, avec d'autres marbres antiques, par M. Etienne Duval[1]. Bien qu'elle soit connue des archéologues qui en ont plus d'une fois signalé l'importance[2], elle ne retient peut-être pas l'attention autant qu'elle le mérite, et l'admiration que justifie sa beauté. La reproduction que veut bien en donner la *Revue de l'Art* contribuera, nous l'espérons, à mieux faire apprécier cette sculpture, que de plus grands musées pourraient nous envier.

Le dieu, tenant la cithare, la chevelure tombant en longues boucles sur la poitrine, s'avance d'une allure rapide qui rejette en arrière les plis de son vêtement, la longue robe du citharède serrée sous les seins par une large ceinture. Tel il paraît aussi dans la célèbre statue du Vatican, découverte à Tivoli en 1774, avec une série de statues de Muses.

On sait combien les opinions des érudits à son égard sont nombreuses et contradictoires. L'original était-il de Praxitèle (Amelung)? Était-il de Scopas (Furtwængler, Gardner), bien que l'on ne puisse plus songer comme jadis à l'*Apollon Palatin* de ce maître, que semble plutôt montrer la base de Sorrente? Faut-il évoquer le nom de Timarchidès (Nicole)? Ou encore, rappelant, avec M. S. Reinach, que toutes les copies romaines ne peuvent être rapportées à un maître illustre, dira-t-on pru-

1. Sur la collection Duval, cf. en dernier lieu : Deonna, *Histoire des collections archéologiques de la ville de Genève*, dans *Mélanges publiés par la Société auxiliaire du Musée à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire* (1922).

2. *Arch. Anzeiger*, 1895, p. 50, fig. 1 (Von Duhn); Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 105, 10; *Nos Anciens et leurs œuvres*, Genève, 1908, VIII, p. 37, pl. fig. 1 (Nicole); *Ausonia*, 1907, p. 65, note 3 (Savignoni); *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, I, p. 199; Lechat, *Université de Lyon, collection de moulages*, 1911, p. 133, n° 2, 685; Arndt-Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*, VII, 1913, n° 1911-3 (Nicole); Nicole, *Catalogue des sculptures grecques et romaines du musée de Genève*, 1914, p. 17-8, n° 1911-3 (réimpression du travail précédent); *Annuaire des Beaux-Arts en Suisse*, 1913-4, pl. 1, à gauche; *Musée d'Art et d'Histoire, compte rendu pour 1914*, 1915, p. 13, pl.; *la Semaine littéraire*, Genève, 1916, p. 193 sq., fig.; *Revue archéologique*, 1919, IX, p. 98.



Apollon citharède.
Marbre. — Musée de Genève.

demment qu'un auteur inconnu de la fin du IVe siècle l'a conçu? Quelques-uns (Savignoni, Nicole) y relèvent des détails qui leur rappellent l'art ionien du milieu du Ve siècle, et, en effet, ces draperies qui collent aux jambes, qui forment au vent des plis incurvés, paraissent fréquemment alors, par exemple sur les *Néréides* du monument de Xanthos, ou sur la *Niké* de Paeonios. On croira plutôt que l'auteur, quelles que soient ses réminiscences d'œuvres antérieures, que suppose aussi M. Reinach, appartient à la période hellénistique, comme celui d'un autre ensemble statuaire, celui des *Niobides* de Florence, et l'on remarquera l'analogie de l'attitude et de la direction des draperies avec l'une des répliques de ce groupe, la *Niobide* du Vatican. Ce mouvement violent, cette légère torsion du torse sur lui-même, sont aussi des traits chers aux sculpteurs hellénistiques.

Mais si l'*Apollon* de Genève est étroitement apparenté à l'*Apollon musagète* du Vatican, il en diffère par quelques détails. Il porte le chiton sans manches, avec apoptygma que retient une ceinture plus large; les plis de la draperie ont un autre caractère, et sont plus violemment incurvés par le vent; de longues boucles encadrent le visage. Les deux statues dérivent de deux prototypes grecs analogues, mais non identiques, à moins que l'on ne veuille attribuer ces divergences aux copistes.

L'*Apollon* du Vatican, qui se présente complet à nos yeux, a été restauré et retravaillé; le style en est froid

et sec, les plis ont de la dureté et de la raideur. Tout autre est celui de Genève, qui, mutilé, n'a du moins pas subi d'altérations modernes. Les draperies aux plis profonds, où se jouent les ombres et les lumières, sont d'un modelé souple et harmonieux. C'est une œuvre d'une facture bien supérieure, qui conserve mieux la saveur de l'original. Pour cette raison, et à plus juste titre, elle mérite la célébrité que possède sa rivale.

W. DEONNA.
Directeur du Musée de Genève, professeur à l'Université.

ART CLASSIQUE

LES BILLETS DE LOUIS XIV A MANSART

Six billets intimes de Louis XIV à Mansart, écrits tout entiers et signés de la main royale, sur des découpures de papier à lettre; trois rapports de Mansart, annotés en marge par Louis XIV ou, pièce encore plus rare, par le grand et gros Dauphin, dont on n'a pas vu souvent l'écriture ni connu la pensée, s'il en avait, voilà quelques-uns des précieux documents que nous devons à la générosité de la comtesse de Gramont d'Aster et qui ajoutent à ce que nous savons sur le célèbre Jules Hardouin-Mansart (B. N., Dép. des Mss., nouv. acq. franç. 22936)[1].

D'autant plus précieux, ces documents, que la plupart se rapportent aux années pendant lesquelles Mansart exerça (du 8 janvier 1699 au 8 mai 1708, date de sa mort) la Surintendance des Bâtiments royaux, une des charges les plus considérables et les plus enviées, surtout au temps de Louis XIV, qui resta jusqu'au bout un « grand bâtisseur ». On sait que, parmi les privilèges de sa fonction, le surintendant avait celui de travailler directement avec le souverain. Nos billets s'expliquent ainsi tout naturellement.

Peut-être verrait-on dans ces relations étroites une des raisons des invectives de Saint-Simon contre ce « valet sorti de la lie du peuple », qui ne « s'était jamais épuré de la grossièreté de sa condition première », cet « apprenti maçon » ignorant tout de son métier et réduit à employer des subalternes qu'il chambrait mystérieusement. Tout le monde, il s'en faut de beaucoup, ne partageait pas ces préjugés d'un aristocrate aussi passionné que récent. Du reste, Saint-Simon lui-même rend justice à Mansart, lorsqu'il reprend un peu de sang-froid. Il lui reconnaît « de l'esprit naturel »; il avoue qu'il « acquit une considération qui lui subjugua non seulement les seigneurs et les princes du sang, mais les bâtards [c'est tout dire pour Saint-Simon] et les ministres ». Nous verrons, en effet, des princes tels que les Bourbon-Condé, ne pas ménager à l'architecte les témoignages de leur « considération ». Et

1. Nous avons déjà signalé dans un précédent article, l'intérêt de cette donation, en rappelant le peu de documents que nous possédons sur Mansart. Voir la *Revue*, t. XLI, n° 233 (février 1922), p. 154.

surtout nous allons voir ici Louis XIV lui-même traiter son architecte en homme de bonne compagnie.

Il ne faut pas s'attendre à rencontrer dans nos papiers des renseignements sur des œuvres maîtresses; elles sont d'ailleurs terminées à l'époque où nous nous plaçons. Pourtant, on y trouvera quelques indications sur les préliminaires des travaux qui, de 1700 à 1702, modifièrent la chambre du roi à Versailles et les parties voisines, ou encore (et ceci présente un réel intérêt) sur les travaux dans le château et le parc de Marly, à la date de 1698. Mais il faut y chercher surtout une foule de détails qui montrent à combien de besoins journaliers le Premier architecte, fut-il surintendant, avait à satisfaire en personne, quelles complications de toute sorte résultaient des nécessités d'entretien de tant de maisons royales, où nombre d'ouvriers trouvaient emploi.

On verra surtout le roi intervenant dans les plus infimes détails, quand il s'agissait de ses bâtiments, voulant être informé de tout, poussant cette préoccupation jusqu'à la manie. On retrouvera aussi quelques traits de son caractère dans la familiarité de sa vie quotidienne. Il s'interesse au bien-être de ses valets de chambre. Il écrit quelque part au surintendant, alors à sa terre de Sagonne[1] : « Je seray très aise de vous voir, mais il n'y a rien qui vous oblige à presser votre retour ». C'est bien la note de ses rapports avec Mansart dans les lettres ou les mémoires, encore inédits, qu'on va lire et dont nous sommes heureux de donner quelques extraits.

Louis XIV va s'occuper d'un tuyau de cheminée, qui n'est pas même neuf et qu'il veut réemployer, — pauvre économie dans le gouffre des dépenses qui ne cessent pas.

A Fontainebleau, le 15 8bre 1699.

Quand on a osté un tuyau de cheminée qui alloit de travers dans ma garde-robe, on a pris celuy de l'entresolle pour la cheminée d'en bas. Asteure quelle est bouchée, ne pouroit-on pas refaire une petitte cheminée dans l'entresole aux-dessus de ma garde-robe. Je croy que le chevestre[2] y est encore et qu'on le pourroit faire sans grand ambaras. Cela feroit plésir à mes premiers v[alets] de chambre, ou, si cela ne se peut, ils aimeroient mieux avoir la cheminée dans la seconde pièce que dans la première. Je croy que les travaux deja faits se changeroient sans peine. Voies se qui sera possible et me le mandés dimanche prochain.

Louis.

Un autre jour (nous voilà à l'âge de la dévotion), le roi se préoccupe de faire respecter le dimanche, même dans son parc de Versailles !

Quand j'ay ordonne que lon coupast demain ce gros chesne qui est au bas de larc de trionphe, je ne pensois pas quil sera dimanche ; je croy bien que lon y travallera pas, mais à tout hazard, j'aime mieux vous mander la pence que j'ay, afin que l'on ne prenne pas au pied de la lettre ce que j'ay dit tantôt à Lambert.

Louis.

Mais il n'a pas un moindre souci de la chasse : « Rien ne peut l'arrêter quand la chasse l'appelle ».

A Fontainebleau, 21me 8re 1703.

Demeurés tant que vous serés nécessaire. Faittes en sorte que la brèche [?] du parc soit fermée à mon retour, pour que je puisse chasser le jour de la St-Hubert ; mandes moy l'effet des eaux du bas de la rivière, quand vous les aures veues.

Je suis très aise de l'estat de touttes choses et j'ay grande envie d'estre a Marly.

Louis.

1. Sagonne, canton de Sancoins, arrondissement de Saint-Amand (Cher).
2. *Chevestre*, pièce de bois dans laquelle on emboîte les solives d'un plancher.

On s'étonnerait évidemment de ne pas entendre parler de Mme de Maintenon. La voici :

Il faut faire une porte dans le garde-robe de Mme de Maintenon, comme il y en avoit une pour entrer dans le passage.

Louis.

En bon courtisan, Mansart ne manquera point de prévenir même l'expression d'un désir du roi.

Il écrit de Fontainebleau, le 1er octobre 1696, à propos d'une serrure à « accomoder » à la porte d'un cabinet et d'un passe-partout à rendre au roi. Mais il s'agit de bien autre chose! Une cheminée fumait dans le cabinet de Madame de Maintenon. Le premier architecte en a cherché lui-même la cause; il l'a trouvée, il dirigera en personne les travaux et il espère que tout sera bientôt en état. Et le roi écrit en marge : « Tout ce que vous faittes paroist bon, mais pour louer vostre travail, il faut qu'il ne fume plus et c'est ce que nous verrons jeudi en y arrivant. Au surplus, je suis très content de ce que vous me mandés ». Voilà deux minuscules affaires, semble-t-il, et dont il était inutile d'entretenir Louis XIV. Tant s'en faut! Comme la poste ne doit partir de Fontainebleau pour Versailles que dans deux jours, Mansart y envoie un laquais à cheval, et Louis XIV répond en marge : « Vous avez bien fait de m'envoyer un exprès pour me porter cette lettre, la poste ne partant pas ».

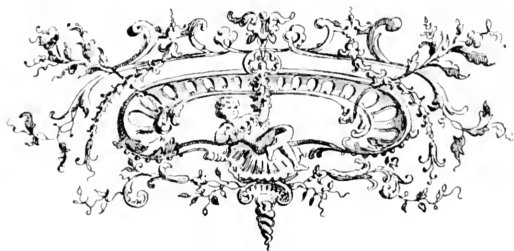
On n'en a pas fini avec la frileuse marquise. Elle se plaignait du froid dans sa chambre de Marly (n'étant plus jeune en 1699). Mansart découvre, « en faisant lever le lambris », qu'il y avait dessous quelques trous au parquet, que l'on fait bien boucher, précisément à la ruelle du lit où Madame de Maintenon se plaignait d'avoir du vent. « ... Je n'oublieray rien, ajoute-t-il, pour chercher tous les endroits où il pourroit y en avoir, pour les faire boucher et pour faire en sorte qu'il n'y en puisse avoir [du vent] nulle part. »

Un autre jour, en 1707, Mansart juge nécessaire d'écrire à propos d'une poutre pourrie dans la chambre de la princesse d'Angleterre, à Saint-Germain : « Je croy que le Roy ne désapprouvera pas que je donne au plus tôt les ordres nécessaires pour en remettre une autre incessamment ». Il semble que tout autre, et avec tout autre que Louis XIV, eût pu agir de lui-même, et l'on serait à bon droit fort étonné si le roi n'avait répondu en marge : « Faites remettre la poutre immédiatement ».

Ces lettres et les rapports, que nous retrouvons ici, donnent l'impression d'un long et incessant surmenage. Mansart n'y resista pas.

Henry LEMONNIER
Membre de l'Institut.

(*A suivre.*)





R. de Saint-Marceaux. — Masques.
(La Douleur — J.-L. Forain — Danseuse.)

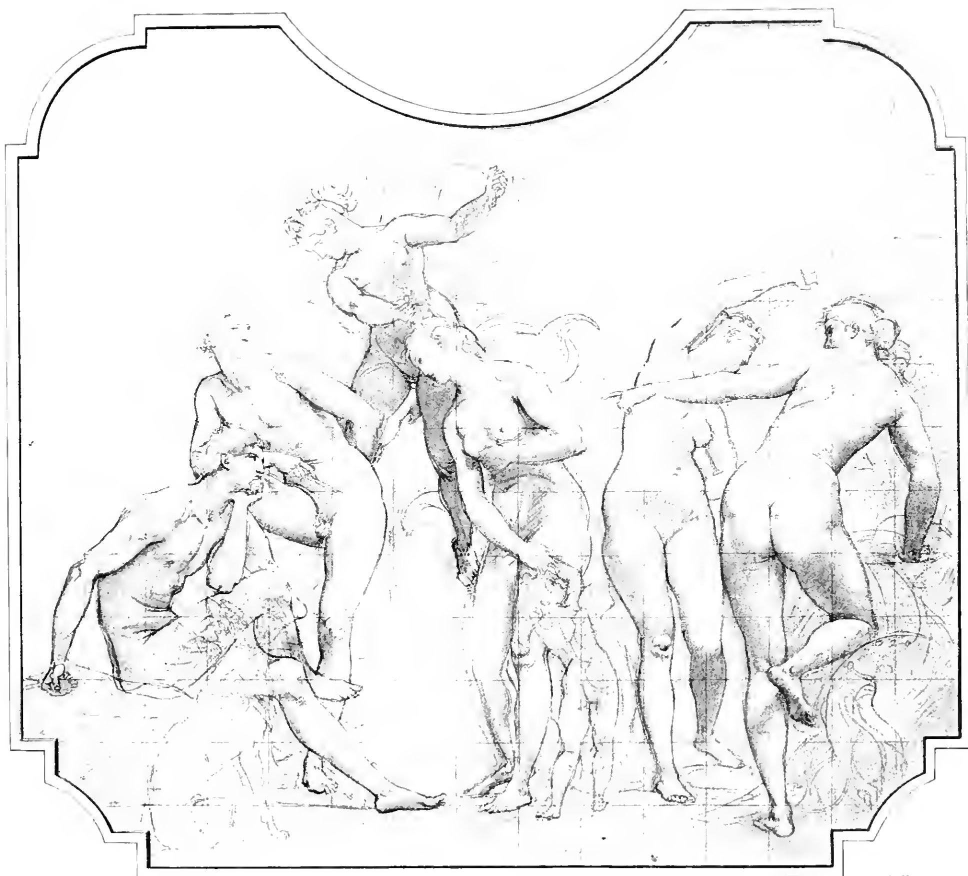
ART CONTEMPORAIN

PAUL BAUDRY ET R. DE SAINT-MARCEAUX
A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Des deux maîtres, dont une éphémère exposition rétrospective vient de réunir les œuvres à l'École des beaux-arts, Baudry (1828-1886), qui a occupé une grande place dans son temps, n'est guère plus connu des générations actuelles. Il est, sans doute, defendu contre l'oubli par les trois beaux portraits et les deux rares compositions que garde le Luxembourg, mais son œuvre décorative, qui fait sa gloire, n'est plus à la portée du public. Puvis de Chavannes est vu à Paris au Panthéon, à la Sorbonne, à l'Hôtel de Ville; en province, dans les musées de Marseille, de Lyon, d'Amiens ou de Rouen. Qui connaît, de Baudry, la décoration de *la Loi* à la Cour de Cassation? Qui va voir le *Saint Hubert* et les exquis dessus de porte de Chantilly? Qui pense à lever la tête, au foyer de l'Opéra, pour contempler des peintures qu'on ne distingue plus, noircies jadis, semble-t-il, par le gaz, ébloui que l'on est par une suite malencontreuse de lustres? Baudry est, cependant, une figure exceptionnelle, une de celles dont notre Ecole a le droit d'être le plus fière. Rattaché à la tradition des plus grands maîtres dont il s'est assimilé le génie avec indépendance, il a voulu être et il est resté essentiellement moderne. Il est, à sa façon, une des expressions les plus fidèles de son temps.

Il a, en effet, les yeux constamment ouverts non seulement sur le passé, mais sur le présent et, à une époque où les nouveautés hardies de l'impressionnisme etaient si violemment honnies, il n'hésite pas à suivre avec une sympathie qui se marque dans son œuvre, les savoureuses audaces de Manet.

Pour juger entièrement son œuvre, il faudrait considérer Baudry également comme portraitiste : il a laissé d'un certain nombre de ses contemporains des images



Cl. Vizzavona.

Paul Baudry. — Le Jugement de Paris.

Carton pour la décoration du foyer de l'Opéra. — Musée du Luxembourg.

restées célèbres, mais c'est le décorateur, surtout, qui compte et, à ce titre, il peut encore donner d'utiles enseignements, à une heure particulièrement où l'on montre quelque souci des lois de la décoration. C'est ce qui a décidé la réunion de cet ensemble de cartons, de dessins et d'esquisses, plus instructifs, peut-être, au point de vue où l'on s'est placé, que des ouvrages achevés. Ces préparations, en effet, si libres, si spontanées, montrent, avec la sensibilité émue et rare du maître devant les formes de la vie, sa conscience, sa probité, son savoir et son effort continu. Les visiteurs de la récente exposition de l'École des beaux-arts doivent remercier la famille et les amis de Paul Baudry qui nous ont permis de rendre ce nouvel hommage à une de nos gloires les plus françaises, et d'offrir, justement au sein de cette École, dans la salle même où, en 1874, les peintures décoratives de l'Opéra furent exposées pour la première fois, au milieu d'une sensation unanime de fierté nationale, une leçon qui ne peut manquer de porter ses fruits.

Ceux qui ont connu René de Saint-Marceaux ne peuvent avoir oublié cette aimable et aristocratique figure, toute de vivacité, de finesse et d'énergie. Ces apparences extérieures n'étaient-elles pas l'image fidèle de sa nature intime et de son talent?

Il appartenait à une grande famille de Reims, où il naquit, le 23 septembre 1845, et le nom de Saint-Marceaux y avait déja conquis une célébrité d'un autre genre, célébrité que ne devaient pas tarder à éclipser les éclatants succès du statuaire. D'abord destiné au commerce, le jeune Saint-Marceaux trouva son chemin de Damas dans l'atelier d'un professeur de dessin de sa ville natale et vint, en 1863, à Paris, où il reçut à l'École des beaux-arts les leçons de Jouffroy. Son premier envoi au Salon, *la Jeunesse de Dante* (1868), fut acquis par l'État; mais c'est avec *le Génie gardant le secret de la tombe*, hautaine et mélancolique statue funéraire, dont le modèle l'occupa trois ans, et deux autres années l'exécution du marbre, qu'il connut le grand succès, consacré par la médaille d'honneur (1879).

Dès lors, le statuaire poursuit une carrière remplie d'innombrables travaux. On ne peut compter les bustes, statuettes, portraits ou sujets de fantaisie qu'il accomplit sans se lasser, avec cette aimable originalité faite de verve, d'esprit, de sensibilité et de sentiment, que l'on pouvait remarquer dans la série des masques et des maquettes récemment exposés à l'École des beaux-arts. Mme de Saint-Marceaux, vigilante Égérie du maître, en comprenant le charme imprévu, le caractère d'éclosion comme spontanée sous les doigts du sculpteur, a su les arracher à la destruction à laquelle ils étaient condamnés. Mais là ne se borne pas l'œuvre de Saint-Marceaux : au milieu de tant de bustes et de fragments rares ou attachants, surgissent diverses grandes sculptures monumentales, — l'*Alexandre Dumas fils*, le *Berthelot*, le *Duc d'Uzès*, *les Destinées*, *l'Union postale universelle*, et bien d'autres, — qui assureront et maintiendront la réputation du maître, enlevé subitement le 23 avril 1915.

LÉONCE BÉNÉDITE,
Conservateur du musée du Luxembourg
et du musée Rodin.

LES ARTISTES DÉCORATEURS AU SALON.



Louis Gigou.
Applique pour fond de lit

La Société des Artistes décorateurs vient de donner au Grand-Palais un raccourci de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1924.

Il faut féliciter la Société des Artistes français d'avoir accueilli nos *ensembliers* modernes et de s'être chargée de l'installation générale de l'exposition. Les artistes décorateurs ont pu présenter leurs œuvres dans un cadre approprié et le public a fait à cette initiative le succès qu'elle méritait.

Tous les envois étaient soumis à un jury comprenant, outre le président et le secrétaire-général de la Société des Artistes décorateurs, quinze membres de cette Société, MM. Brandt, Dubret et trois artistes désignés par la Société des Artistes français, parmi les artistes hors concours de l'ancienne sous-section des Arts appliqués qui cesse d'exister.

Se conformant en outre au programme officiel de la grande manifestation de 1924, le jury n'admettait que les œuvres d'art appliqué *et de tendances neuves*, à l'exclusion des copies et des imitations des styles du passé. Les œuvres de peinture et de sculpture présentées devaient avoir « des qualités spéciales et une destination déterminée » qui leur conféraient un caractère nettement décoratif « ou bien être destinées à servir de complément à un ensemble ». Une large place était réservée aux ensembles mobiliers.

Il fallait faire cette tentative : il sera nécessaire de la renouveler l'an prochain ; mais il est préférable de s'en tenir à ces manifestations et de ne pas multiplier les expositions d'art décoratif avant 1924.

L'impression est réconfortante : nous avons un art domestique, convenant à notre existence, à nos goûts, à nos mœurs.

C'est le triomphe du décor mural ; aussi les industries des étoffes imprimées et du papier peint ont-elles retrouvé leur activité. Leur production, avenante et d'un prix raisonnable, supplée, en bien des cas, à l'indigence du mobilier, — ce qui, à une époque où le moindre guéridon coûte cher, — ne laisse pas d'intéresser les acheteurs.

Ce sera le succès de la section française en 1924, avec les tapis : pour ceux-ci, M. Follot a montré, dans son exposition au Pavillon de Marsan, la perfection à laquelle on peut atteindre : c'était la meilleure réclame pour une industrie bien française que ces tapis, qui étaient avant tout *des tapis*, avec cette saveur particulière, cet imprévu du travail à la main, cette douceur de contours et cette profondeur de tons que l'auteur recommande.

De pareilles pièces sont évidemment réservées à un public restreint : on pourrait en dire autant de ces meubles coûteux, où la richesse de la matière n'est pas toujours en rapport avec l'effet produit.

Mais rien n'empêche de réunir, dans un cas comme dans l'autre, les objets destinés à des intérieurs modestes, et c'est sur ce point qu'il y a lieu d'insister.

Il ne faut plus dire que l'art moderne est un art d'exception : il correspond à un besoin général. Les lieux communs sur le goût arriéré du public ne sont plus de mise : les formes et les couleurs modernes sont acceptées. Cela est si vrai que, malgré sa répugnance, le grand commerce a dû leur ouvrir ses portes. Après le Printemps avec *Primavera*, après les Galeries Lafayette avec Maurice Dufrêne et



Cl. Salaün

JOUBERT. — SALLE A MANGER.

la Maîtrise, l'art moderne franchit la Seine et pénètre, — ce qui était inattendu, — dans les rayons du Bon Marché.

Il y semble encore un peu dépaysé, et le salon de repos, installé au Grand Palais, a fait sourire par le voisinage inopportun de vieilles connaissances en costume Louis XV et de meubles en osier, seuls permis aux gens fatigués ; le reste, les meubles en érable et le petit salon, d'ailleurs bien compris, étaient à l'abri, comme choses fragiles et inusitées. Mais, enfin, le moderne a conquis cette citadelle bourgeoise, ce qui est appréciable.

Le peuple même n'est pas réfractaire.

Il y a d'abord les enfants, qui ont le goût de la couleur.

Il est trop facile de dire qu'ils suivent en cela les indications de leurs maîtres : il faut n'avoir jamais pénétré dans une classe de dessin des écoles primaires, n'avoir pas vu les frimousses éveillées, tournées vers la poterie vernissée et qui brille au soleil, ou attentives à composer un décor d'assiette, une frise décorative, quelque chose qui sert et qui a sa place au foyer.

Il en est de même des adolescents.

Les élèves de l'école Boulle, par exemple, apprennent consciencieusement un



A.-V. Fabre. — Studio.

métier qu'ils aiment et qu'on sait leur rendre intéressant : on le verra, j'en suis sûr, à leur exposition de 1924. Mais ces artisans, quand ils sont livrés à eux-mêmes, quand ils emportent leur boîte d'aquarelle en vacances, ont des trouvailles, à la fois hardies et justes, qui témoignent de leur nature artiste.

Voyez, enfin, les devantures des marchands de meubles : le moderne y a pris une place prépondérante, sauf dans quelques vieilles maisons ; dans des magasins modestes, ayant une clientèle ouvrière, le tapis, à décor vert et noir ou rouge et noir, sert de prime à l'acheteur de la chambre ou de la salle à manger moderne, en chêne ciré.

Il faut donc que ceux qui s'intéressent à l'effort de nos décorateurs soient con-

vaincus que le goût du public, je dis du grand public, est acquis à toutes les nouveautés, — à condition que ces nouveautés soient d'un prix abordable.

Et cette conviction, il faut la faire partager à tous ceux qui doivent collaborer avec les artistes.

Ceux-ci n'ont pas boudé au travail : depuis vingt ans, ils ont cherché, étudié, créé ; ils sont arrivés, non sans peine, à ce que nous voyons.

Éloignons les critiques, faciles et souvent injustes ; elles décourageraient des travailleurs, dont certains ont risqué jusqu'à leur dernier sou, sans être assurés du succès. L'histoire de Bernard Palissy est encore vraie.

Il faut voir ce qu'ils ont fait et non ce qu'on voudrait qu'ils fissent.

Il faut ensuite intervenir pour assurer aux artistes les concours indispensables à la vulgarisation, bien comprise, de leur art.

Et, d'abord, le concours des industriels.

Le meuble moderne est trop cher, la matière première à bon marché lui fait défaut. On peut maquiller du bois tendre, c'est toujours du bois tendre, et les acheteurs se méfient de ces meubles délicats, sur lesquels tout marque et tout tache.

Cependant, les bons matériaux ne manquent pas. Pour éviter l'importation ruineuse des bois étrangers, pour remédier à l'épuisement de nos forêts nationales, il y a ces bois coloniaux, dont on parle tant et qu'on utilise si peu. Les immenses solitudes des vallées du Niger et du Congo peuvent fournir mille fois plus de bois qu'on ne leur en demande.

Mais ce n'est pas aux artistes d'entreprendre l'exploitation.

Il faut, aux colonies, des sociétés puissantes, avec de gros capitaux. C'est aux industriels à s'entendre et à s'unir pour faire venir les bois de remplacement, qui existent dans chaque catégorie. C'est à eux, en les débitant, d'obtenir le meilleur rendement de la machine et de fournir au plus bas prix le bois à ouvrer.

Quand ce perfectionnement sera réalisé, l'art moderne ne connaîtra plus d'obstacles. Et il se dégagera de certaines formules, comme celles-ci.

Quelqu'un a remarqué, pendant la période de tâtonnements, qu'on n'obtenait pas dans l'ameublement intérieur, ce qui avait été créé en matière de « mobilier sportif » : des formes élégantes et rationnelles, dans les carrosseries des automobiles ou l'aménagement des cabines de paquebots. En s'inspirant de ce rapprochement, d'aucuns ont créé un mobilier qui a ses mérites, mais qui n'est pas à sa place dans nos habitations ; il en existait encore un spécimen au Salon de 1922. D'autres ont parlé du charme des mobiliers rustiques de l'ancienne France : et on a vu des intérieurs urbains garnis de meubles qui ne conviennent qu'à des villas ou des cottages.

Avec le choix des matériaux à bas prix, on évitera ces erreurs : les bois rustiques et cirés serviront aux maisons des champs ; les bois clairs, vernis, aux reflets durs, seront utilisés pour les industries du sport et du tourisme ; les bois satinés, aux tons doux et intimes, seront réservés pour les intérieurs. Et la marqueterie reprendra son ancienne et légitime importance, sans parler des vernis et des laques qui retrouvent, en ce moment, une clientèle.

Les artistes auront, en outre, des modèles aussi variés que le nécessitera le grand nombre des acheteurs : on sortira de cet art un peu factice, qui emprunte tant au théâtre et qui, pour se faire valoir, abuse un peu de la fée électricité.

Encore une remarque, à propos de la présence de nos décorateurs au Salon.

Les manifestations artistiques d'une époque, — et c'est surtout vrai pour le XVIIIe siècle français, — sont en général apparentées. Il n'en est pas de même aujourd'hui, et le voisinage, au Grand-Palais, des décorateurs et des peintres et sculpteurs permet de s'en bien rendre compte.

Nos peintres et nos sculpteurs n'atteignent que le reflet déformé de notre vie : ceux qu'ils représentent nous sont étrangers et le décor dans lequel ils s'agitent n'est pas le nôtre. Dans l'ensemble, c'est laid, c'est triste et cela n'a pas sa place dans un intérieur. Grave danger pour des gens qui ont de la peine à vivre : le public finira par ne plus acheter leurs œuvres dont il ne sait que faire. Nous attendons les Fragos de notre siècle.

Pour revenir aux décorateurs, il est bien que chaque magasin ait son atelier et ses artisans attitrés, mais ce n'est pas son rôle.

Le grand magasin doit susciter, et non tuer, la concurrence ; il doit être l'intermédiaire, moyennant honnête rétribution, entre ce qui produit et ce qui achète. Pendant qu'on crée un style *Printemps* ou un style *Galeries*, les artistes n'ont pas de débouchés et s'improvisent vendeurs, ce qui n'est pas non plus leur rôle. Dans une société spécialisée à l'extrême, chacun doit faire son métier et tous y trouvent leur compte : l'ar-



R. Subes. — Grille d'intérieur.

Fer forgé.

tiste est tout entier à ses créations et le vendeur a le choix pour satisfaire le client.

Je m'excuse de donner tant de place à des questions de boutiques, mais c'est qu'elles contiennent tout l'avenir de nos industries d'art.

Ce n'est pas parce que le plus spirituel des secrétaires d'État ou le plus académique des surintendants passera la revue des stands, que nous regagnerons les marchés perdus. C'est en organisant la production.

Au point de vue artistique, ce qui a été fait est bien : il faut le répéter et être optimiste ; la France peut soutenir la comparaison avec les autres peuples, et, d'ailleurs, l'art moderne n'est pas internationaliste : le sentiment, les traditions et l'individualité de chaque peuple s'y accusent, ce qui montre bien l'origine démocratique de cet art. Notre art est français, voilà tout.

Au point de vue commercial, il reste à faire : c'est là que nous attendent les surprises.

Espérons que le Salon de 1923 accusera quelques efforts dans ce sens, qu'un bibelot ne coûtera plus aussi cher qu'une œuvre d'art et qu'un meuble ordinaire n'atteindra plus le prix d'une pièce de musée.

GABRIEL HENRIOT,
Conservateur de la Bibliothèque Forney.

LES REVUES

IOUGO-SLAVIE

Le nouveau royaume serbe, croate et slovène issu de la grande guerre n'a pas de centre artistique plus vivant que la métropole de la Croatie, Zagreb, qui, dans le cadre de l'ancien Empire austro-hongrois était communément désigné sous son nom germanique d'Agram. La revue littéraire et artistique *Savremenik* (le Contemporain), qui parait à Zagreb, ferait honneur à n'importe quelle capitale de l'Europe. Elle est imprimée non seulement avec goût, mais avec un véritable luxe, sur beau papier de très grand format et avec de nombreuses planches hors texte, en noir ou en couleurs.

Pour se dégager de l'emprise allemande, la littérature et l'art croates cherchent visiblement leur inspiration en Russie et en France.

La Russie est représentée dans les fascicules du *Savremenik* par des études sur le grand romancier Léonide Andreïev et sur le Théâtre artistique de Moscou qui a donné plusieurs représentations à Zagreb. L'influence française se révèle par des reproductions de tableaux de Watteau accompagnant la traduction d'un chapitre de Camille Mauclair, par de pittoresques vues de Paris (Saint-Etienne-du-Mont, Notre-Dame) de Vladimir Kirin, par l'art expressif et synthétique de jeunes peintres croates tels que Ljubo Babic, Milinoj Uzelac, qui ont manifestement su profiter des leçons de nos impressionnistes et de Cézanne.

LOUIS RÉAU.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



NOTRE TRIBUNE

UN MUSÉE D'ART FRANÇAIS A MONTRÉAL



La ville de Montréal, désireuse de créer un enseignement artistique, a pensé justement qu'il était de bonne méthode de constituer d'abord un musée et un musée d'art français. Une collection de ce genre ne saurait sortir en un jour du néant : il y faut des années, des ressources, de la volonté et de la patience, une longue collaboration des hommes et du temps. Mais, en attendant ce musée d'œuvres précieuses et originales, on peut toujours composer une collection de photographies, de gravures et de moulages. C'est un musée de ce genre que la ville de Montréal a demandé au Comité France-Amérique; pendant des mois, des moulages exécutés par les ateliers du Trocadéro et du Louvre, des gravures, des photographies, des médailles, des objets d'art décoratif variés, ont été réunis, expédiés à Montréal, où ils seront, dans quelques semaines, groupés, exposés dans un magnifique local, de manière à donner aux visiteurs une image d'ensemble de l'art français et aux étudiants et artistes une mine de documents. On s'est appliqué à varier autant que possible les procédés de reproduction, de manière à éviter la monotonie des gravures et des photographies en noir; les images exposées à Montréal ne sauraient donner l'équivalent des

œuvres originales; mais elles présentent toujours assez d'attraits pour éveiller chez le visiteur l'admiration et l'amour.

Si un musée de ce genre n'a pas les vertus d'une collection d'œuvres originales, il présente en revanche une grande supériorité didactique. Et le but à atteindre est, ici, un but d'enseignement. Ces reproductions prennent par leur rapprochement une valeur extraordinaire; des images bien classées, des séries sans lacunes graves, nous donnent sans doute la meilleure des histoires de l'art. Les propos dont nous accompagnons les tableaux, les statues et les monuments d'architecture ne sont que pour suppléer aux insuffisances de notre documentation figurée; ces propos gagneraient presque toujours à être remplacés par des collections riches et méthodiques de belles images; ou, tout au moins, ils n'ont d'efficacité que s'ils en sont surtout le commentaire.

Ces images muettes sont déjà un enseignement; elles rendent facile l'enseignement oral dont on peut les accompagner. Cet enseignement est d'ailleurs bien loin d'être inutile. Le langage des formes et des couleurs a été si longtemps oublié pour celui des mots que la généralité du public qui visite nos musées paraît quelque peu désemparée devant les toiles et les marbres et ne semble reprendre pied que lorsqu'une étiquette lui fournit un texte à lire et à méditer. Il ne faudrait donc pas imaginer que des peintures et des statues n'ont qu'à se présenter pour être comprises; quand leur silence ne suffit pas à éveiller l'attention, il ne faut pas hésiter à les faire parler tout haut. Que nos cousins du Canada ne craignent pas d'installer au milieu de ces collections quelque jeune professeur qui animera ce monde d'images, empêchera les moulages de vieillir sous la poussière et les photographies de s'endormir dans leurs cartons.

On n'a point oublié, en choisissant ces documents, que le musée de Montréal n'était pas seulement destiné à amuser les yeux; il doit servir à la formation du goût du public et des artistes; il doit fournir des documents aux apprentis décorateurs. C'est un bon moyen pour éveiller des vocations, affiner le talent, nourrir l'imagination, que de placer sous les yeux des étudiants les meilleurs exemplaires de l'art du passé ou d'aujourd'hui. Aussi a-t-on insisté sur les documents d'art décoratif. Le musée de Montréal possède, classée dans des cartons, une collection très riche de photographies d'après des meubles, des porcelaines, des boiseries, des cuivres ciselés. Comme pour la peinture et la sculpture, il

était au-dessus de nos forces de constituer en art décoratif une collection d'œuvres originales. Recueillir des meubles anciens nous aurait bien vite entraînés à dépasser nos moyens. Ce n'est d'ailleurs pas entreprise chimérique. Ce pourra être l'œuvre de demain.

En revanche, pour notre art décoratif contemporain, il n'était pas impossible de présenter quelques-unes des œuvres que nous admirons chaque année au Pavillon de Marsan, à l'exposition des Artistes décorateurs. M. François Carnot a tenu à choisir un ensemble d'objets de nos meilleurs céramistes, ciseleurs et joailliers qui composent une vitrine d'une somptuosité discrète et raffinée. La section d'art décoratif, selon le désir de Montréal, est donc la plus complète; c'est dans ce département seulement que l'on a pu déborder un peu notre programme de musée didactique et commencer une collection d'œuvres originales en matières précieuses.

La mère patrie n'a pu assister à la constitution de ce musée d'art français dans une jeune France lointaine sans tenir à joindre sa participation. La Ville de Paris, avec sa générosité habituelle, a choisi dans ses collections artistiques, ses plus belles gravures et ses plus belles médailles pour les offrir à Montréal. L'État a donné quelques biscuits de Sèvres qui représenteront, dans le nouveau musée, l'activité de nos manufactures nationales et apporteront un témoignage de notre art spirituel du XVIIIe siècle. Enfin, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a commandé à un artiste de talent une copie du portrait de Richelieu par Philippe de Champaigne. Champlain avait construit auprès de Québec un fortin qu'il avait appelé Richelieu. La figure énergique et volontaire du grand ministre qui avait prévu la grandeur du Canada sera vraiment chez elle dans le musée d'art français de Montréal.

Un musée d'art français est ce que la France peut présenter avec le plus d'orgueil, parce qu'il n'est pas d'aspect où le visage de notre patrie se montre plus beau que dans son art. Une civilisation tient tout entière dans une belle œuvre, comme un paysage est résumé dans une fleur. Les générations déposent dans leur art ce qu'elles eurent de meilleur. La littérature aussi continue à vivre et conserve les sentiments d'autrefois; mais la littérature s'est mêlée aux conflits humains, aux luttes passionnées qui forment le tissu de l'histoire et, quand aujourd'hui nous reprenons les livres d'autrefois, ce ne sont pas seulement des sentiments généreux

que nous apportent les plus belles œuvres littéraires. Les arts plastiques, au contraire, s'épanouissent dans une atmosphère où n'atteignent pas l'égoïsme et la brutalité. Ils n'expriment que ce qu'il y a de plus noble dans l'humanité, ils ne sont jamais inspirés par aucune des passions qui divisent les hommes. Une société laisse dans son architecture l'image de son idéal. Il n'est pas de récit plus sincère et plus beau que celui que font les vieilles pierres à qui se penche affectueusement sur elles pour les écouter. Le portrait le plus beau, le plus ressemblant de notre France est la collection des monuments qu'elle a construits.

Il n'est guère d'autre pays qui présente une histoire artistique aussi continue et aussi variée. Sauf durant les siècles qui séparent la fin du monde antique et l'âge roman, — et qui sont remplis par l'anarchie barbare qui suivit les invasions germaniques, — il n'est pas un des aspects successifs de la société française qui ne soit encore présent et vivant dans quelques monuments ou ruines de notre sol. Depuis le XI[e] siècle jusqu'à notre époque, la continuité et la variété de l'art français ont été telles qu'il n'est, pour ainsi dire, pas une pierre sculptée ou taillée de notre art que nous ne puissions dater par son style à quelques dizaines d'années près, pas une période de quelques lustres qui soit absente dans la série chronologique des monuments de France.

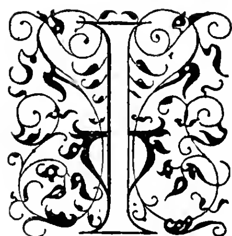
Ces monuments ne seront pas dépaysés au Canada. Nous les entourons de vénération parce que nous les avons reçus de ceux qui ont fait notre patrie. Les Canadiens reconnaîtront l'âme de la grande famille; ils comprendront ce que disent ces vieilles choses, car elles parlent français. Les constructions du moyen âge et de la Renaissance portent des marques de tâcherons qui restent pour nous des inconnus. Mais nous sommes assurés que, parmi les descendants de ces vieux maîtres, on trouverait des fondateurs du Canada. Toutes ces images qui vont se grouper au musée de Montréal, c'est l'inventaire d'un patrimoine commun aux deux Frances, — patrimoine qui n'est point diminué par le partage et dont la valeur sera plus grande encore, s'il contribue à faire oublier la séparation que l'histoire et l'espace ont mise entre les deux membres d'une même famille.

Louis HOURTICQ,
Professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts.



LE JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.
Ensemble, vu de la nef.

LE JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT
ET SA DATE



Il n'est personne qui ne connaisse le jubé de l'église Saint-Étienne-du-Mont, le seul monument de ce genre qui subsiste aujourd'hui à Paris. Sa grâce et sa hardiesse lui ont acquis une renommée méritée, et, d'ailleurs, fort ancienne.

Une plaque de marbre, apposée contre ce petit édifice, porte l'inscription suivante : *Jubé construit de 1601 à 1609 par Pierre Biart, architecte et sculpteur*. Cette plaque nous donne les deux indications historiques de date et d'auteur couramment adoptées. Or, ces indications nous semblent absolument incompatibles avec le monument. Le jubé est gothique par l'architecture, Renaissance par la décoration. Il accuse, non le temps de Henri IV, mais celui de François Ier. C'est ce que nous allons tenter de démontrer par une rapide étude du

monument lui-même, par la critique des textes qui s'y rapportent, et aussi avec l'aide de documents d'archives.

Ce jubé, d'une construction extrêmement savante, se compose d'une plate-forme portée par trois voûtes encadrées, du côté du transept, par un arc en anse de panier, et du côté du chœur, par deux arcs en anse de panier et un arc en plein cintre, soutenus par deux petits piliers très légers. Ces arcs s'appuient de part et d'autre sur deux massifs de maçonnerie qui font corps avec les deux premiers piliers du chœur. Deux escaliers tournent autour des piliers, qui conduisent, en une première révolution, à la plate-forme, en une seconde, à une galerie qui court autour du sanctuaire. La plate-forme est bordée de balustrades.

La voûte centrale du jubé est une voûte en étoile; les deux autres présentent un dessin particulier, justifié par leur plan très allongé; elles sont sur croisées d'ogives avec lierne longitudinale se divisant en deux tiercerons. Les ogives sont de profil absolument gothique; les clefs, très nombreuses, sont des plateaux découpés à jour en rinceaux variés. Les piliers intermédiaires sont de plan rectangulaire, très moulurés, flanqués de colonnettes avec petits chapiteaux de feuillage destinées à recevoir les retombées des nervures.

Les escaliers, qui permettent d'accéder à la plate-forme, tournent autour des piliers du chœur. Leur entrée se trouve sous le jubé et dans son axe. Ils sont très légèrement soutenus, mais moins cependant qu'on ne le dit généralement. Ils prennent point d'appui à chaque quart de leur révolution, d'abord dans le massif de maçonnerie et sur les portes latérales qui ferment l'entrée des bas-côtés du chœur, puis sur un pilier disposé à cet effet, enfin sur la plate-forme elle-même. Cette disposition se remarque très distinctement pour la seconde révolution des escaliers, qui conduit à la coursière. Toutefois, ces supports sont réellement très faibles, et la construction est extrêmement hardie. De part et d'autre du jubé, deux grandes portes ferment l'entrée des bas-côtés du chœur. Nous aurons à y revenir.

Voici donc, très sommairement décrite, l'architecture du jubé. Disons quelques mots de sa décoration, dont la richesse passe toute expression.

Le style est corinthien. L'ordonnance est complète. Nous retrouvons aisément les différents membres, supports avec bases et chapiteaux, archi-

trave, frise et corniche. Ils sont relevés de tous les « enrichissements » qu'ils pouvaient recevoir. Regardons la face principale, vers la nef. Les supports sont rappelés par deux courtes colonnes engagées dans les



JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.
Ensemble, vu du chœur.

piliers, avec base attique très stylisée et chapiteau à feuilles d'acanthe et fruits. On distingue nettement, le long de l'arc d'encadrement, les bandeaux de l'achitrave, séparés par des patenôtres et des trèfles : au-dessus, court une frise composée de rinceaux magnifiques. La corniche forme la base de la balustrade; elle est ornée de moulures qui rappellent celles des

corniches corinthiennes, moulures taillées d'oves, de grotesques, de feuilles dentelées. La balustrade est divisée en cinq compartiments, dont deux sont décorés de fleurons doriques très stylisés. Au milieu de la balustrade, le monogramme du Christ : I. H. S. Cette balustrade est couronnée d'une corniche qui porte des ornements de même genre que les précédents, mais légèrement différents.

Comme dans les portes et les arcs de triomphe antiques, les écoinçons sont ornés de deux figures de Renommée ailées, très finement exécutées. Elles sont représentées de profil et tiennent à la main des palmes, un rameau de feuilles de laurier et une couronne. Une draperie légère épouse leurs formes et laisse à découvert la jambe droite et une partie de la gorge. Leurs grands cheveux retombent en boucles sur les épaules. La figure de droite est particulièrement gracieuse.

Le jubé est un peu moins riche du côté qui regarde le chœur. Les écoinçons sont ornés de têtes d'enfants avec des guirlandes de fleurs et de lierre. Ces têtes sont entourées, comme d'une auréole, d'une queue de paon en éventail. Deux grandes palmes croisées occupent le nu du mur. L'ornementation des différents membres d'architecture est à peu près semblable à celle que j'ai précédemment décrite et je n'y reviens pas. De part et d'autre du monument, se voient deux petites niches au-dessous desquelles sont gravés les noms de saint Mathurin et de saint Clément. Ce dernier nom est accompagné des lettres MCLC.

La base des révolutions des escaliers est décorée de canaux avec roseaux et d'un cordon de feuilles de laurier. Les marches sont, à la partie inférieure, taillées en forme de balustres. Le garde-fou, à jour, est formé d'entrelacs dont les baguettes sont relevées d'une cordelière à la révolution inférieure. La rampe est très moulurée, et décorée, aussi pour la révolution inférieure, d'oves séparés par des ronds et de canaux. Les colonnettes de soutien sont de style plutôt corinthien; autour de leurs fûts s'enroulent de jolis rameaux de lierre.

Nous venons de passer un examen rapide du jubé proprement dit. Considérons maintenant les deux grandes portes qui lui sont attenantes et qui ferment l'entrée des bas-côtés du chœur.

Ces portes, d'inspiration absolument différente, sont d'un style dorique très librement interprété. Elles sont surmontées d'un fronton corrompu, au sommet duquel prend place une figure de convention

représentant un jeune homme assis qui écoute la parole divine, comme l'indiquent des inscriptions placées au-dessous. Ces figures sont à demi nues, drapées dans un manteau aux plis lourds qui cachent les jambes. Les tympans sont ornés de deux cartouches. Dans celui de la porte de gauche, deux anges présentent un écusson qui porte les lettres S. G. (Sainte-Geneviève). Cet écusson est flanqué d'un agneau et d'un bœuf. Les moulures et les nus des murs sont décorés d'ornements très lourds, têtes d'anges, fleurons, palmettes, grotesques. Sous les pieds des statues, un petit escabeau montre la date *1605*.

Nous venons d'examiner le monument dans son ensemble. Peut-on arriver, par l'examen attentif de ses caractères archéologiques, à le dater?

Laissons de côté, provisoirement, les portes de clôture des collatéraux et ne considérons que le jubé lui-même. Cette distinction, on va le voir, est capitale.

Une remarque, en premier lieu, sur la « maçonnerie ». Les assises des piliers du chœur et des massifs qui les entourent, massifs qui constituent la base du jubé, coïncident exactement. Il en faut déduire que ces constructions ont été élevées ensemble. La date d'achèvement du chœur est très bien connue; les travaux prirent fin en 1538[1].

L'architecture est essentiellement gothique. Par ses lignes générales, par certains caractères, que les archéologues s'accordent à trouver le plus souvent infaillibles, comme le profil des ogives, elle est à peine postérieure, au plus tard, au premier tiers du XVIe siècle. Le tracé de l'arc en anse de panier ne se rencontre plus en Parisis après l'époque de François Ier. Il est remplacé par celui de l'arc en plein cintre[2]. Le profil des ogives est celui que l'on rencontre couramment dans les monuments de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe; il est appelé, à tort, prismatique. Des profils semblables se voient à Saint-Étienne même, dans le chœur, dans les collatéraux et dans le déambulatoire (1540), dans les chapelles rayonnantes (même date). Par contre, les profils des ogives des collatéraux de la nef et des chapelles (1565-1580) sont absolument différents.

Si nous examinons l'ornementation de l'ordre corinthien, nous y

1. De juin 1538 à mars 1539, le charpentier Gilles Desenegnillon travailla à la « charpenterie de la couverture du chœur » (Arch. nat., S. 3327 B).

2. Je citerai, à titre de comparaison et pour donner un exemple typique de la différence des styles, la charmante clôture de chœur de Taverny, qui date des premières années du règne d'Henri II.

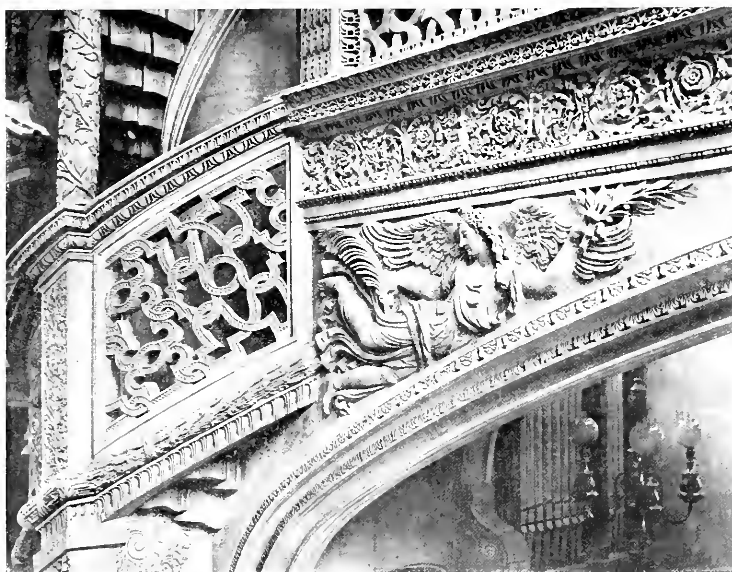
remarquons une variété, une profusion, une originalité aussi dans l'interprétation et la disposition des motifs que nous ne rencontrons plus à la fin, ni même dans la seconde moitié du siècle. Rapprochons le jubé de la célèbre tribune de Jean Goujon au Louvre, qui d'ailleurs lui est postérieure d'au moins quinze ans : c'est encore le même esprit; mais déjà la sculpture ornementale de la tribune du Louvre a quelque chose de froid, de régulier, qui annonce la seconde période de la Renaissance.

Poussons encore notre étude d'un peu plus près, et considérons les chapiteaux qui se trouvent à la face principale. Ils sont caractéristiques. Celui de la colonnette de droite présente une corbeille de feuilles d'acanthe très stylisées; ces feuilles ne sont pas disposées par quatre sur chaque rang, comme la règle l'exigera plus tard; elles sont plaquées sur la corbeille, et leur pointe ne se détache pas en avant. Elles présentent à leur milieu un renflement très particulier, qui offre à l'œil une douceur et un velouté remarquables, — quelque chose du *schiacciato* lombard. Ces feuillages sont « entremelez de fruictz », pour user de l'expression du temps, — ce sont des poires dont les queues sont unies par un ruban. De semblables chapiteaux ne se rencontrent jamais au temps de Henri IV. Comme exemples de l'un et de l'autre styles, je citerai, d'une part, les chapiteaux de Saint-Eustache de Paris (chapelles des bas-côtés du chœur, côté nord, 1540), ceux d'églises du Parisis et du Vexin français, telles que Louvres-en-Parisis (1525), Saint-Maclou de Pontoise (vers 1530), Andrésy (vers 1535); de l'autre part, ceux du portail méridional de Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris, exécuté en 1583, d'après un projet de Philibert Delorme, ceux du portail de Saint-Étienne même, œuvre de Claude Guérin (1608)[1]. A Saint-Eustache enfin, les deux styles se voient côte à côte : le portail du croisillon sud est orné de chapiteaux Renaissance (1540), le mur des chapelles attenant est décoré de pilastres avec des chapiteaux déjà classiques (1580 et 1625). Ces quelques comparaisons, que nous pourrions multiplier, suffisent à notre démonstration.

Ces arguments nous amènent naturellement à cette conclusion, que le jubé doit être contemporain des monuments auxquels nous l'avons comparé, et qu'il appartient, par conséquent, au temps de la première Renaissance.

1. Arch. nat., S. 3326. — Je m'excuse de me citer moi-même et de renvoyer pour toute l'histoire de l'église Saint-Etienne-du-Mont, à mes positions de thèse de l'École des Chartes (Paris, Picard, 1920, in-8°).

A cet examen du jubé, opposons celui des portes — ou des clôtures — des bas-côtés. Quelques observations générales. Ces portes, par leur architecture et par leur style, s'accordent mal avec le monument qu'elles encadrent. La sculpture ornementale présente une lourdeur caractéristique. L'ensemble accuse une époque très postérieure.



JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT.
Détail d'un des écoinçons.

Elles sont d'une architecture sévère, qui contraste avec les lignes adoucies et élégantes du jubé. Il n'y a point de différence entre elles, à ce point de vue, et le petit portail de l'église, côté nord (rue des Prêtres), ou à peine. Cependant, ce dernier date de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, c'est dire qu'elles sont d'un art déjà fixé, déjà classique. Le style, un dorique très libre, ne s'accorde pas non plus avec le délicat et luxuriant corinthien du jubé. Et dans tous ces ornements, — qui d'ailleurs sont très différents de ceux qu'on remarque sur le jubé et qui ne se raccordent pas

avec eux, — quelle lourdeur d'exécution, quel manque de grâce, quelle pauvreté même ! Peut-on comparer les charmantes Renommées avec ces anges mafflus, sans être frappé de la distance qui les sépare ? Les jeunes hommes qui surmontent les portes ont une attitude théâtrale. Les corps, musclés, sont massifs ; le geste, moitié d'adoration et d'écoute, est faux.

Il nous paraît donc impossible de comprendre comme une construction homogène le jubé et les portes des collatéraux du chœur. La date de 1605, que nous avons signalée plus haut, nous semble convenir parfaitement à celles-ci, et nous n'y reviendrons pas[1].

Prenons maintenant les textes imprimés et apprécions leur valeur.

Le jubé, — avec les portes, — est attribué à Pierre Biart sur le témoignage de l'historien Sauval[2]. Est-il possible d'ajouter foi aux dires de Sauval ? En premier lieu, nous n'avons aucune preuve de sa véracité. Peut-être a-t-il relevé simplement une légende, un ouï-dire. Il est, en effet, constant que Pierre Biart a beaucoup travaillé pour Saint-Étienne : il exécuta notamment, en l'année 1600, un calvaire composé d'un Christ, d'une Vierge et d'un saint Jean[3], dont la réputation fut jadis considérable. De là à attribuer à Biart l'ensemble du jubé, il n'y avait qu'un pas. J'ajouterai que Sauval lui-même s'est contredit. En effet, dans un passage fort peu connu de son ouvrage, — je ne l'ai vu relevé nulle part, — il donne l'exécution des figures et ornements du jubé à un certain « maître Clément »[4]. On ne peut donc accorder créance à ces attributions sans fondement, et contradictoires.

Si nous parcourons quelques-unes des nombreuses descriptions de Paris au XVIII[e] siècle, nous y remarquons d'ailleurs que les successeurs

1. Les vantaux des portes sont l'œuvre du menuisier Simon Hardouyn, qui passa marché avec les marguilliers pour leur exécution, le 20 juin 1600 (Arch. nat., S. 3327 II).

2. *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, t. I, p. 407.

3. Arch. nat., S. 3327. Le marché passé entre les marguilliers et le sculpteur pour ce calvaire a été publié par M. P. Vitry dans les *Archives de l'Art français*, année 1908, t. II, p. 142. M. Vitry a d'ailleurs écrit que les termes du marché seraient plutôt en désaccord avec l'attribution du monument à Pierre Biart.

4. Voici ce passage : « On ne peut rien voir de plus hardi ni de plus gai tout ensemble en ce genre-là que le jubé de Saint-Étienne-du-Mont et les escaliers qui y conduisent. La voûte du jubé est faite en anse de panier, fort longue et fort accroupie. Les escaliers sont à jour, en coquille et à deux étages, et portent en l'air, ainsi que le jubé. Je laisse à part que ce jubé est enrichi d'ornemens travaillés avec beaucoup de délicatesse, puisque ce n'est pas ce qui le rend recommandable. Maître Clément, au reste, est l'auteur de ces beaux chefs-d'œuvre » (*Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, t. III, p. 43, rubrique : *Choses rares en plusieurs sortes d'art*).



Jubé de Saint-Étienne-du-Mont.

Détail de l'un des escaliers.

de Sauval se montrent d'avis fort divers et sont généralement très réservés. Les idées de deux érudits doivent arrêter notre attention, celles de l'abbé Lebeuf et de Piganiol de La Force. Voici ce qu'écrit l'abbé Lebeuf : « ...On commença la construction [de l'église] du côté de l'orient, vers les premières années du règne de François Ier, construction d'un genre tout nouveau, quoique mêlé de gothique à l'endroit des fenêtres, mais dont le travail... paroît être très hardi et très délicat, *principalement celui du jubé*[1]. » Je n'ai pas besoin de dire de quel poids pèse cette appréciation d'un homme dont la science archéologique est presque toujours infaillible. Piganiol de La Force est d'un avis semblable et qualifie les sculptures du jubé de *gothiques*[2]. Nous avons enfin d'autres preuves à apporter, qui nous semblent irréfutables. Deux documents d'archives, — deux actes notariés, — font mention du jubé. L'un est daté de 1541, l'autre de 1545.

Le premier est un marché entre la fabrique de Saint-Étienne et le verrier Robert Roussel pour l'exécution des vitraux du chœur. On y rencontre une simple citation du « poulpitre dudit cueur »[3]. Le second est un acte de même nature, de très grande importance : c'est un contrat passé entre la fabrique et Pierre Nicolle, maître-maçon et voyer de l'abbaye de Sainte-Geneviève, pour « faire pour ladite esglise, la closture à jour, de pierre de Vernon, du tour du cueur de ladite esglise jusques contre les deux vifz du pulpitre dudit cueur... »[4]. Il s'agit bien évidemment ici des escaliers en vis du jubé. Ces deux documents confirment donc clairement l'existence du monument au XVIe siècle, et dès avant l'année 1541.

Donc, par l'examen de la maçonnerie, par l'étude de l'architecture et par celle de la décoration, par la réfutation de textes imprimés tenus jusqu'ici pour valables, par l'apport enfin de documents d'archives probants, nous avons pu démontrer que le jubé de Saint-Étienne-du-Mont a été construit au temps de François Ier, et, selon toute apparence, entre les années 1525 et 1535.

Quelques points demeurent obscurs. Et d'abord, quel est l'auteur du monument ? Aucun texte ne nous a encore révélé ce nom que nous aime-

1. *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, éd. Bournon, t. I, p. 245.
2. *Description de Paris*, t. VI, p. 111.
3. Coyecque, *Recueil d'actes notariés*, t. I, p. XXVI.
4. *Ibid.*, p. XXX. Cette clôture du chœur a malheureusement disparu.

rions connaître. Les registres de la paroisse, si précieux pour l'histoire de l'église au xve siècle, font défaut pour la période qui nous occupe[1]. Le jubé porte, au sommet de l'arc d'encadrement de la voûte, la date *1600*. Selon nous, il ne faut voir ici qu'une date d'embellissement : c'est, en effet, en cette année que fut placé, au-dessus du monument, le célèbre calvaire de Pierre Biart. — Quant aux deux niches que j'ai signalées plus haut, pourquoi portent-elles les vocables de saint Mathurin et de saint Clément ? Il est évident qu'elles ont dû abriter des statuettes de ces saints. Mais ce choix ne s'explique guère. Serait-ce parce que ces saints étaient les patrons de deux maçons qui, au xviie siècle, travaillèrent en l'église ? Je rappelle que celui que Sauval nommait « maître Clément » fut au service de la fabrique au début du siècle[2]; je noterai aussi qu'à la même époque un autre maçon du nom de Mathurin Gaullier, alors voyer de Sainte-Geneviève, était employé aux travaux en cours et travaillait notamment à la façade[3]. Mais cette explication, je la donne sous toutes réserves. — Quant aux lettres MCLC, j'avoue n'en pas avoir pénétré le sens.

J'ai glané quelques particularités sur l'histoire du jubé aux xviie et xviiie siècles. A la fin du xviie siècle, le monument présentait nombre de « manquemens et casures ». Divers travaux de restauration furent alors entrepris par un sculpteur du nom de François Bernard (1691). Bernard offrit à la fabrique de se charger des réparations à faire, spécialement de celles des ornements, « sans en rien otter ny retrancher, mais seulement refaire et rétablir les dites casures par le secret d'une composition dont il a connaissance, voulant bien faire ce présent à l'église parroissiale dont il est natif, sans en rien demander »[4]. Ces restaurations sont aujourd'hui indiscernables. Ce texte prouve l'estime en laquelle ce monument gothique était tenu à une époque classique. Et dans le cours du siècle suivant, il s'est trouvé des hommes qui, contre toutes les idées de leur temps, ont tenu à la conservation du monument. En 1735, plusieurs paroissiens réclamèrent la suppression du jubé, estimant qu'il était d'un

1. Il y aurait des chances de trouver ce nom dans les archives des anciens notaires de la fabrique. Mais je dois dire que le détenteur actuel de ces archives, Me Jousselin, n'autorise les recherches dans son minutier qu'avec la plus mauvaise grâce.

2. Arch. nat., S 3326.

3. *Ibid.*

4. *Registre des délibérations de la fabrique de Saint-Étienne-du-Mont*, année 1691, fol. 1 v° (Arch. nat., LL. 704).

aspect disgracieux. En 1737, « une personne de piété » offrit de donner une somme de 3.000 livres pour la démolition[1]. Les marguilliers résolurent de faire exécuter ce travail, à condition toutefois qu'il n'en résulterait aucun dommage pour l'église, et commirent pour l'expertise les sieurs Guirot et Cochois, architectes jurés experts[2]. Ceux-ci ayant fait connaître dans leur rapport qu'aucun inconvénient n'était à craindre, la démolition fut décidée[3]. Cependant, le jubé ne fut pas détruit. On doit sa conservation à plusieurs notables paroissiens et anciens marguilliers qui s'opposèrent formellement à la démolition. Le registre des délibérations de la fabrique ne nous donne que le nom d'un seul de ces paroissiens, peut-être parce que l'opposition élevée par lui fut une des plus violentes : celui du procureur au Châtelet Tardif.

Il est juste de citer ce nom et de témoigner notre reconnaissance à ces hommes de goût auxquels nous devons la conservation d'un monument unique aujourd'hui en son genre à Paris, monument qui, au surplus, demeure comme un des plus exquis chefs-d'œuvre de la Renaissance française.

CHARLES TERRASSE.

1. *Registre des délibérations*, année 1737, fol. 70 v° (Arch. nat., LL. 708).

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, fol. 71. Ajoutons qu'en 1740, un sieur Hivert adressa deux lettres aux marguilliers, dans lesquelles il réclamait la suppression du jubé. Ces lettres ont été publiées par J.-J. Guiffrey (*le Jubé de Saint-Étienne-du-Mont, mémoire du sieur Hivert pour sa démolition*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. X (1883), p. 143.



Cl. Ch. Terrasse.

JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT

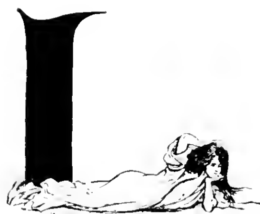
Chapiteau, côté sud.



G. Jeanniot. — A l'Ile d'Yeu.
Dessin.

PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

GEORGES JEANNIOT



Le nom de M. Jeanniot apparaît, dans l'art contemporain, comme une lumière voilée. Elle n'aveugle ni n'éblouit; elle luit discrètement. Mais les flammes les plus vives ne sont pas celles qui durent le plus, et souvent l'avenir se charge de tirer le voile qui masquait l'éclat. M. Jeanniot n'a jamais pratiqué l'intrigue, il se contente de commettre à ses œuvres le soin de parler pour lui. C'est un soin dont elles s'acquittent et dont elles continueront à s'acquitter, tant qu'il y aura un dessin, une eau-forte, un pastel, une peinture, un bois, une lithographie, une illustration, signés du nom de Jeanniot. Car cet œuvre porte dans son

ensemble la marque d'une grande probité, d'une originalité foncière, d'un sentiment soutenu, et d'une rare virtuosité dans l'exécution.

M. Jeanniot est arrivé à l'art par un chemin détourné : l'école de Saint-Cyr. Il était pourtant fils d'un artiste de valeur, directeur de l'école des Beaux-Arts de Dijon[1], mais il était aussi petit-neveu, à la mode de Bourgogne, du maréchal Forey. Il oscilla, dès son jeune âge, entre l'épée et le pinceau, et ce fut l'épée qui tout d'abord l'emporta. Dans l'atelier de son père, où il travaillait parfois, — le moins possible ! — il recevait d'excellents conseils dont il ne comprenait pas encore la portée. Déjà moderne dans ses goûts, il trouvait arriéré le digne M. Alexandre Jeanniot, et, au cours d'une discussion juvénile, il le traita un jour de « vieux classique ! » L'apostrophe ne déplut pas au professeur, qui voyait, non sans une satisfaction malicieuse, son rejeton en révolte, ce *moderne* déterminé, copier avec ferveur les dessins de Raphaël, de Mantegna et de Luca Signorelli !

Georges Jeanniot entra donc à Saint-Cyr. Quand il en sortit, c'était la guerre ! Le jeune sous-lieutenant la fit dans l'armée de Bazaine. Il y fut blessé au bras et reçut la croix. Auparavant, il avait fait une rencontre où ses dons de dessinateur le servirent. Sa compagnie prenait le long d'une route un moment de repos, et sur un talus voisin, un général faisait de même. Un général, oui, d'après son uniforme, mais en réalité un pauvre être déprimé, affaissé, aux traits douloureux : l'Empereur ! Le jeune officier eut la prescience de la défaite. Il fixa dans sa mémoire l'aspect de ce souverain, que la souffrance couchait comme un trimardeur harassé au bord d'un chemin et, le soir même, il en faisait un croquis qu'il utilisa, bien des années après, pour représenter dans *la Débâcle*, de Zola, le Napoléon III de Sedan.

Quelques mois plus tard, il s'enfermait dans Metz et subissait le sort de la garnison. Envoyé en captivité à Sleswig, il reprenait, pour tuer les heures d'ennui, crayons et pinceaux. Une aquarelle qu'il exécuta figura au Salon de 1872, sous le titre de *Intérieur de forêt*.

1. Georges Jeanniot est né à Genève ou, plus exactement, à Plainpalais, au lieu dit Chenoloneix, le 2 juillet 1848. Son père, après avoir fait son droit, étudiait la peinture avec Calame et Diday, et résidait à Plainpalais chez une de ses tantes. Il ramena son fils à Dijon, quand il y fut nommé professeur de dessin, en 1851. C'est cette année-là, l'année du Coup d'État, que choisissait le gamin pour parcourir les rues en criant : « Vive la République ! » Ce fut bien la seule fois, d'ailleurs, que le monarchiste impénitent qu'il est poussa ce cri.

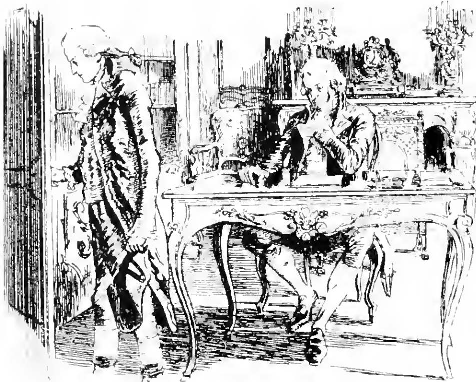
C'était la rentrée insidieuse, la revanche de l'art. Jeanniot allait, tous les ans, envoyer au Salon, y être reçu, et, pour ce résultat, sonder de plus en plus profondément les arcanes du métier. Les circonstances lui furent propices. Officier d'ordonnance du général Berthaut, un



G. JEANNIOT. — ETUDES DE SOLDATS.
Dessin.

Bourguignon et un dessinateur comme lui, il passait deux années à Paris (décembre 1871 à novembre 1873), autant pris par le Louvre que par ses obligations militaires. Puis, nommé capitaine, il se rendit à Toul, où il se cassa la jambe. Pendant son immobilité forcée d'un an, le malade se remit à la peinture, qu'il avait timidement reprise dès 1874, et l'idée de se consacrer entièrement à l'art le saisit. C'est à Toul

également qu'il fit sa première eau-forte : Mme Jeanniot (alors sa fiancée) regardant par la fenêtre. Cette eau-forte date de 1877. Deux ans plus tard, il envoyait son premier dessin à *la Vie moderne*, qui venait de débuter avec éclat, sous la direction d'Émile Bergerat; ce dessin représentait sa jeune femme, si belle et si douée elle-même pour les arts, occupée à un travail de couture. Il signait ses dessins, tout de suite remarqués, de son nom véritable. Cela ne cadrait pas avec la discipline, et le général Jouffroy d'Abbans lui en fit rudement la remontrance. Jeanniot s'inclina et devint Diénay, du nom du village de la Côte-d'Or où il avait une propriété.



G. Jeanniot. — Illustration pour « Adolphe ».
Eau-forte originale.

Mais, comme le dit quelque part Duclos, le but de l'artiste est la gloire. Jeanniot était impatient de faire son nom. Alfred Stevens avait remarqué ses *Derniers tambours*, au Salon de 1881; *l'Arrivée des réservistes*, du Salon de 1882, lui avait valu une mention honorable; il avait gagné 18.000 francs dans sa première année de collaboration à *la Vie moderne*, et Charpentier, éditeur et administrateur de la publication, lui offrait un traité de 6.000 francs par an, pour deux dessins par semaine, les autres devant être payés en plus. Il vit là un débouché, la possibilité d'une carrière, la liberté enfin, — il démissionna! Il était sur le point de passer commandant, son colonel voulait le retenir; mais l'état militaire ne lui offrait plus d'attrait et l'art lui souriait de la manière la plus engageante. C'était en 1883.

La période qui va de *la Vie moderne* à *Adolphe*, c'est-dire de 1879 à 1902, établit sa réputation. Il se révéla grand dessinateur. Le dessin a toujours été sa passion et sa force. Par lui il s'est imposé et par lui il se

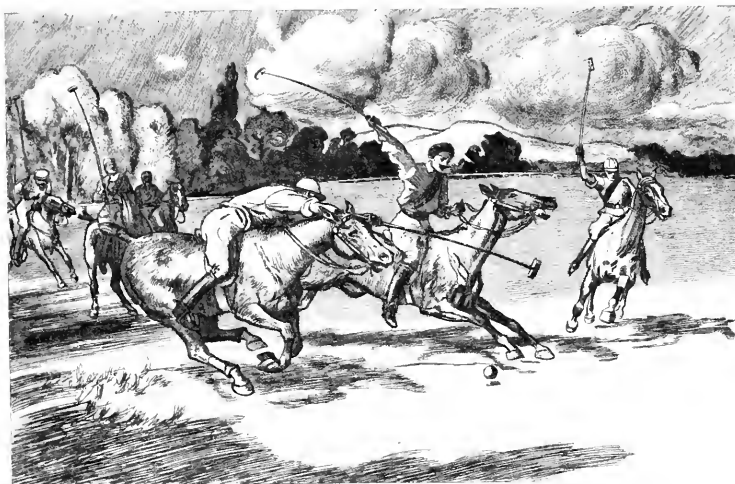


GEORGES JEANNIOT PAR LUI-MÊME.

Peinture. — Musée du Luxembourg.

maintiendra. « Il faut bien dire ceci, écrivait-il, il n'y a de viable en art que les choses très bien dessinées ou très bien composées. Quand les deux sont réunies, on a un chef-d'œuvre. Hors de là, pas de salut[1]. »

Le dessin de Jeanniot est fait de fermeté, d'expression et de distinction. Rien de flottant, de neutre ou de commun. Il paraît se jouer des difficultés et rechercher de préférence ces poses compliquées de l'abandon naturel du corps, où les raccourcis se multiplient et se



G. Jeanniot. — Le Polo.
Eau-forte originale.

conjuguent avec les inflexions. Les maîtres de la Renaissance avaient de ces hardiesses et l'on comprend l'exclamation de J.-C. Cazin voyant *les Conscrits*, ces hommes nus au conseil de revision devant le bicorne du gendarme : « Mais c'est du Luca Signorelli! »

C'en était en effet, sans que l'artiste y eût un seul instant songé. C'était aussi autre chose : l'expression exacte de corps nus qui n'avaient absolument rien d'académique et qui étaient criants de vérité.

Car Jeanniot avait vite trouvé sa note. En vrai moderne, il avait tout

1. Lettre inédite, 14 avril 1910.

simplement reproduit ce qui l'entourait, et ce qui entoure l'officier, ce sont les soldats. Pendant vingt ans et plus, il s'intéressa à leurs gestes, à leur maintien, à leurs passions élémentaires, en visuel et en psychologue. Il comprit, le premier parmi les peintres militaires, ce *mimétisme*, qui fut une des révélations de la dernière guerre, cette fusion dans la matière des éléments étrangers qui longtemps y séjournent, ces uniformes, ces canons, ces voitures qui finissent par prendre la couleur de la terre. Neuville l'avait pressenti, mais Meissonier, mais Detaille !... Ce n'est pas le soldat-mannequin qui attire Jeanniot, c'est le soldat agissant, depuis l'heure où, ahuri, amusé et grotesque, il passe le conseil de revision (ces *Conscrits*, dont nous venons de parler[1]), jusqu'à celle où il fonctionne : *Derniers Tambours* (1881), *les Élèves caporaux* (1883), *Flanqueurs* (1884), *les Pays* (1885), *Troupiers en marche* (1891)[2], *Vieux militaire* (1892), *Soldat* (1898); jusqu'à l'heure enfin, où il se bat et meurt : *la Ligne de feu*, souvenir du 16 août 1870 (1886); *la Marche*, souvenir de guerre (1898), et autres dessins et illustrations.

Ce qui frappe dans les soldats de Jeanniot et dans tout l'œuvre de ce probe et fécond artiste, c'est le caractère, cette mise en valeur des particularités typiques d'une figure ou d'un paysage, le « beau *essentiel* », comme le définissait M. Raffaëlli[3]. M. Jeanniot donne l'impression de le rencontrer du premier coup au bout de son crayon et, en effet, rendre le caractère est bien un don qui lui est propre ainsi qu'en témoignent ses moindres croquis. Mais le rendre comme il l'a conçu exige de lui un grand effort. Car il ne lui suffit pas de dire les choses, il veut encore qu'elles soient dites avec un tel choix d'expressions qu'on n'en puisse trouver aucune autre. C'est pourquoi, entre son croquis initial et le dessin achevé, s'interposent souvent trois, quatre, cinq et même six études, dont chaque variante est une emprise de plus en plus serrée du caractère. Il s'ensuit que l'œuvre de Jeanniot est non seulement une œuvre d'émotion, mais aussi une œuvre d'intelligence. C'est la double condition des grandes œuvres.

1. De ce tableau, qui fut acquis par Degas au Salon de 1894, l'artiste fit une lithographie dont les épreuves tirées à petit nombre, en noir et en couleurs, sont introuvables (le *Courrier français* en a donné à deux reprises, et la dernière récemment, une reproduction); il en fit aussi une eau-forte qui ne comporte plus que deux hommes et le gendarme.

2. Il en fit aussi une eau-forte et une lithographie.

3. *Le Beau caractériste*, à la suite du catalogue de son exposition, 1886.

Quand M. Jeanniot a une composition à faire, il la cherche d'abord dans son imagination, il s'en forme une image mentale et en jette les éléments sur le papier. Ce premier jet, plein de fougue et de sensibilité, est souvent une merveille. Puis, sur ce croquis initial, il se remet à méditer lentement, à loisir, précisant sa conception, et il exécute ainsi entièrement de tête son travail. Ce n'est que celui-ci achevé, qu'il prend modèle pour le contrôle indispensable sur nature. Il ne perd rien, de la sorte,



G. Jeanniot. — Étude.
Dessin.

du caractère qu'il a *intellectuellement* trouvé. Mais qu'il renverse sa méthode, qu'il essaie de chercher son idée avec le modèle, il est sûr d'échouer, dérouté par la multitude des accents contradictoires, entre lesquels, faute d'avoir établi d'avance son critérium, il ne sait plus se retrouver.

Ce besoin d'idées nettes a sur son dessin une autre influence. M. Jeanniot en élague impitoyablement tous les repentirs, tous les faux-traits, de manière que l'image soit fixée dans la forme même qu'il a résolue. Ce qu'elle perd en imprévu, elle le gagne en clarté. C'est bien un dessin français, par ce qu'il a de précis et d'harmonieux. On peut parfois regretter ce

nettoyage qui n'épargne même pas des accents superflus et charmants échappés dans la fièvre de l'exécution, mais M. Jeanniot ne reconnaît pas le hasard pour son maître, — pas même pour son serviteur.

Il n'est pas de genre qu'il n'ait abordé et il a embrassé un large segment de la vie contemporaine. Paysagiste, il a peint avec la même pénétration et la même sincérité les champs, la mer, la bourgade et la ville; on n'ignore pas avec quel accent il a rendu le paysan, dont les *Femmes en prière*, du Luxembourg, et l'eau-forte qu'il en a tirée (1896), font songer au Legros de *l'Ex-voto* du musée de Dijon. Son illustration à l'eau-forte des *Paysans* de Balzac évoque, dans un paysage du Morvan, des personnages du premier Empire, dont le costume a changé, et des terriens, dont l'âme tortueuse et rapace est demeurée intacte. Il a peint des gens du monde et s'est fait une place importante dans la transcription des élégances. Il a excellé dans la représentation des femmes, dont il aime à rendre la grâce souple, la main fine, la lèvre vive, le regard mobile, la toilette recherchée, et dans quelques portraits d'hommes, — dont le sien, également au Luxembourg, — il a été supérieur [1]. Enfin il a peint, dessiné et gravé des animaux, des fleurs, des bateaux, des mendiants, des joueurs, des habitués de caboulots ou de cercles, il a fait des dessins satiriques et des caricatures pour les journaux (il a même dirigé, un temps, *le Journal amusant*), il s'est attaqué, avec succès, au type japonais de l'actrice Sada Yacco. Bref, il a fait le tour du monde animé et inanimé qui était à sa porte, jetant même parfois un coup d'œil sur les bas-fonds de la société que sondait jadis Bruant, après Richepin et Villon.

Ce caractère, on le retrouve à un très haut point dans ses gravures et dans ses illustrations.

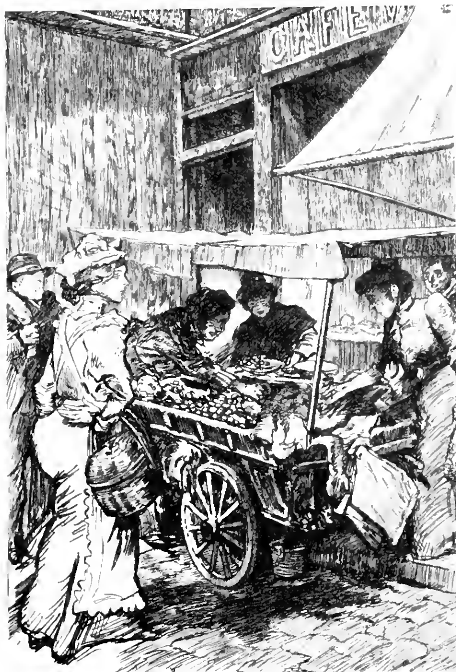
Graveur, M. Jeanniot affectionne l'eau-forte. Il a donné les raisons de cette prédilection : « L'eau-forte m'amuse beaucoup plus, parce que c'est un procédé dont on reste le maître jusqu'au bout, parce qu'elle correspond mieux à mes habitudes de précision par le trait. Avec l'eau-forte, on est en présence d'un art très difficile qui ne permet pas d'à peu près, mais qui donne des résultats bien plus tranchants que la lithographie. Une belle eau-forte vaut autant qu'une belle peinture. Jamais la lithographie n'arrivera au caractère et au définitif de l'eau-forte; elle permet les à peu près, elle y engage même et, par conséquent,

1. Il a gravé aussi plusieurs fois sa tête, demeurée martiale.

elle est praticable par beaucoup plus de gens. J'aime, dans l'eau-forte, sa franchise ; son trait reste toujours impérieux et noble. Pour rester dans notre époque, quelle lithographie pourrait-on mettre en parallèle avec une eau-forte de Meryon, par exemple ? Je n'en vois pas[1]. »

Il écrivait encore : « Les eaux-fortes de Manet, auxquelles on reprochait jadis d'être faites par dessous jambe (!), subsisteront parce qu'elles sont toujours bien composées et souvent d'un dessin inimitable. *L'eau-forte ne blague pas !* »[2].

Affirmation au ton gavroche, mais au sens profond ! Inutile d'ajouter qu'en art, M. Jeanniot ne *blague* jamais, et que partout où il croit pouvoir se renseigner, il se remet délibérement à l'école. Il est, comme Chevreul, un éternel étudiant, mais nous savons qu'il n'y a de maîtres que ces étudiants-là[3].



G. Jeanniot.
La Petite marchande des quatre saisons.
Eau-forte originale.

1. Lettre inédite.
2. Lettre inédite.
3. Nous ne pouvons songer à dresser ici le catalogue des eaux-fortes de M. Jeanniot. Bornons-nous à mentionner les principales ; leur simple titre montrera la variété de l'artiste : *Diénay* (Côte-d'Or), *l'Orage à Diénay*, *la Parisienne*, *Promenade au bois*, *Place de la Concorde*, *En wagon*, *Femme accoudée*, *Sur la plage* (2 pl.), *Après le bain*, *la Confidence*, *le Train du soir*, *la Robe à fleurs*, *Au bord de l'eau*, *le Maquignon*, *la Mer au Trayas* (d'après son tableau du Salon de 1891), *Tramway de banlieue*, *les Conscrits*, *la Marche* (de ces deux planches, il y a aussi un tableau et une litho), *la Truie allaitant ses petits*, *le Berger* (même sujet qu'un bois), *le Paysan et sa mère*, *l'Allee des Accacias*, *Portrait de Degas*, plusieurs portraits de lui-même, *Mendiants*, *Apres le Combat*, *Etudes de garçonnets*, *la Migraine*, etc., une série de dix planches sous le même titre qu'un album de

M. Jeanniot paraît dédaigner la lithographie, mais quand il s'adresse à elle, il lui infuse ses qualités. Il n'en fait point un procédé expéditif et lâché. D'ailleurs, il lui demanda parfois de reproduire ses tableaux : *les Conscrits, la Marche* (il fit également de ces deux œuvres des eaux-fortes), *l'Étreinte*. D'autres furent inspirées de la dernière guerre : *le Vaguemestre aux tranchées, le Jus, les Crimes allemands* (10 pièces), etc. Les lithographies de M. Jeanniot ne sont pas d'un lithographe, mais d'un dessinateur. On ne saurait les comparer à celles d'un Mouilleron ou d'un Sudre, mais à celles d'un Belleroche ou d'un Bernard Naudin. Elles n'ont pas le métier des traducteurs, elles ont le métier qui convient à leur spontanéité.

M. Jeanniot a fait aussi quelques bois au canif, vigoureux et simples : *la Cigarette, Jeune femme, l'Escalier, la Femme au miroir, la Lampe, le Berger, la Femme aux soleils, la Fille Élisa* (frontispice) et les affichettes de *la Mort du duc d'Enghien* et de *l'Exposition de la gravure sur bois*. Ces gravures, parfois rehaussées de couleurs, sont de typiques expressions de dessins, avec ce que l'outil ajoute de vibration et d'émotion. Elles prouvent en outre que l'artiste possède le sens de ce qu'il faut demander à un procédé pour qu'il livre tout ce qu'il contient, sans réticence comme sans excès.

L'importance du graveur n'a d'égale que celle de l'illustrateur. L'illustration est, au premier chef, un exercice intellectuel. Il faut que l'artiste comprenne parfaitement l'écrivain, pour l'illustrer parfaitement. Des dons précieux sont requis : l'aptitude à se plier à tous les milieux et à tous les temps, par conséquent le sens historique; la pénétration des caractères, par conséquent la psychologie; la conservation dans l'image de l'atmosphère du livre, par conséquent le style; une verve personnelle qui enrichit le texte (tant de faiseurs l'appauvrissent !), par conséquent l'imagination créatrice. Tony Johannot, Jean Gigoux, Raffet et Dauzats, Meissonier, Gustave Doré, Edmond Morin, Vierge, Lepère, Steinlen, P.-E. Colin, Maurice Denis, etc., ont eu ou ont encore ces qualités. M. Jeanniot de même. Il occupe une place très importante dans la glorieuse pléiade de l'illustration française aux XIXe et XXe siècles. Son

dix lithos : *les Crimes allemands* (c'est du Callot, avec moins de pittoresque et plus d'âpreté). Parmi les eaux-fortes en couleurs : *le Polo, Lydie* (Salon de 1904, d'après son tableau du Salon précédent), *les Modistes, Sur la plage, la Malade, Devant la glace*, etc. Ces planches en couleurs sont généralement tirées à 25 épreuves.

PAYSANNE

Eau-forte originale de M. Georges JEANNIOT

Revue de l'Art ancien et moderne.

Impr. de A. Vernant et E. Dollé.



œuvre, ici encore, est considérable. Il a plus illustré de livres que n'importe quel illustrateur, à l'exception de Tony Johannot et de Doré[1]. Ne nous arrêtons que sur ceux où il se donna tout entier, c'est-à-dire aux livres illustrés de ses eaux-fortes originales, tout en regrettant (un peu!) qu'il n'ait jamais eu le désir de nous donner un livre illustré de ses bois au canif, comme l'avait fait Lepère, qu'il admirait et qui le lui rendait bien.

Son premier livre original fut *Adolphe*, de Benjamin Constant (1902, 50 ill.). Il en fut à la fois le graveur, l'imprimeur et l'éditeur[2]. C'est le livre qui traduit le mieux sa conception de l'illustration et que je résumerai en ces seuls mots : retour à l'eau-forte typographique, c'est-à-dire à l'eau-forte où les blancs équilibrent les noirs, comme dans la page imprimée. C'était la formule du XVIIIe siècle. Il voulut recommencer l'expérience avec *les Liaisons dangereuses*, ce chef-d'œuvre de perversité élégante et spirituelle, dont il rêvait une illustration en couleurs, n'imitant pas mais rappelant les pimpants et frais repérages des Bonnet, des Janinet et des Debucourt. Mais la charge financière était trop lourde, il ne put lancer que le prospectus, orné du portrait de la belle et dangereuse marquise de Merteuil[3].

Entre temps, M. Jeanniot avait illustré *le Misanthrope* et *les Paysans*, de Balzac. Dans *le Misanthrope*, le maître-éditeur Pelletan, qui savait ce qu'était un livre et en arrêtait avec autorité les divers caractères, imposa à l'artiste, non sans bataille, une formule parfaite, mais dans laquelle celui-ci n'eut pas ses coudées franches (38 ill., 1907). Pour *les Paysans* (50 illustrations), ce fut un autre ennui : serrant le texte de Balzac, il fit des eaux-fortes rudes, presque farouches, superbes de force et de décision. L'éditeur, craignant pour sa vente, — crainte à laquelle Pelletan était inaccessible, — décora les pages de vignettes et d'ornements édulcorés. « Le joli est une des manifestations du laid », affirmait Tourgueneff.

1. En voici quelques-uns : *Voyage de Paris à Saint-Cloud*, de Neel, 1884 (14 ill.); *le Lieutenant Cupidon*, de Lyne, 1885 (21 ill.); *Germinie Lacerteux*, de Goncourt, 1886 (10 ill.); *le Pompon vert*, de G. Toudouze, 1887 (110 ill.); *les Soirées de Médan*, 1890 (6 ill.); *les Misérables*, de V. Hugo, 1892 (250 ill.); *la Curée*, de Zola, 1894 (75 ill.); *la Fille Elisa*, de Goncourt, 1895 (70 ill.); *Peuf*, de L. Hennique, 1899 (45 ill.); *le Calvaire*, de Mirbeau, 1901 (72 ill.), etc., etc., et nous omettons tout ce qui a paru dans les revues : *le Rêve*, de Zola, *les Plus forts*, de Clemenceau, plus les illustrations partielles de Vigny, de Gautier, de Maupassant, de Bourget, de Maizeroy et *tutti quanti*. C'est, en vérité, un labeur formidable !

2. Nous avons analysé ce volume dans la *Gazette des Beaux-Arts* et dans une plaquette qui s'annexe à l'exemplaire, et qui a pour titre *le Livre d'Artiste* (Bosse, 1903), avec 1 pointe-sèche originale et 12 dessins de Jeanniot gravés en bois (noir et couleurs) par Jules Germain, 115 ex.

3. L'ouvrage fut repris par un éditeur et parut en deux volumes (1914, 35 eaux-fortes en couleurs).

M. Jeanniot, qui vient de faire, pour *le Neveu de Rameau*, quinze dessins qui seront reproduits en couleurs par le procédé, illustre en ce moment *les Dieux ont soif*, d'Anatole France, cette terrible évocation de 93, où la société ancienne, au pâle flambeau de l'idéologie, accouche de la société moderne, dans les convulsions et dans le sang.



G. Jeanniot. — Étude de cavalier.
Dessin.

Nous disions, en commençant, que les œuvres parlaient pour l'artiste. On a pu compter le nombre de voix qui s'élevaient en sa faveur.

D'autres s'y sont jointes, et non des moindres. Degas, Bartholomé, Puvis de Chavannes, L.-O. Merson, achetèrent de ses peintures et de ses dessins[1]. Des musées firent de même[2]. Lepère, lui, prit la plume et m'écrivit, en 1892, un billet inédit,

1. Degas, *les Conscrits* (S. 1894); Bartholomé, *les Joueurs de billard* (S. 1893) et *les Bergers* (S. 1894); Puvis de Chavannes, *Eugénie Depel* (S. 1898); L.-O. Merson, plusieurs dessins. Un autre peintre, Lagarde, avait acheté *la Corvée de pain*, au Salon de 1892. Ce sont de flatteuses références.

2. Au Luxembourg : *Femmes en prière*, *le Five o'clock*, *la Fallé*, *Portrait de l'auteur*. —

dont je détache ces lignes, qui contiennent l'attestation la plus enviable que puisse recevoir un artiste, et que celui qui en est l'objet ne connaîtra que par cet extrait : « Jeanniot est un des plus considérables artistes de ce temps et, comme presque toujours, l'un des plus incompris. Il y a bien des collectionneurs qui se mordront les doigts, un jour, de ne pas s'être intéressés à son œuvre. »

Les collectionneurs sont souvent des retardataires. Leur rôle, d'ailleurs, n'est pas de faire la gloire, mais de la monnayer. Ils arrivent toujours trop tard pour les artistes ; ceux-ci n'ont de la gloire que le bruit, et encore !... *Sic vos non vobis*... La fortune est aux habiles, la postérité aux forts. Les plus nobles âmes choisissent la postérité.

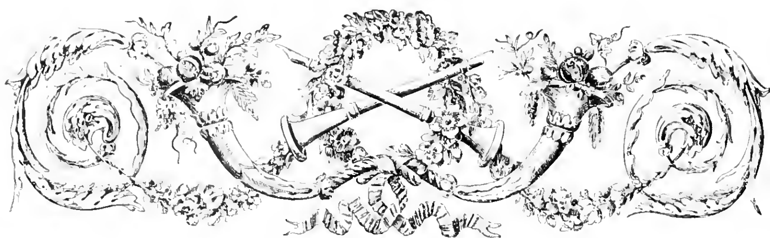
CLÉMENT-JANIN.

Au Petit-Palais : *la Présentation*, *l'Ouragan*, et des gravures. — A Carnavalet : aquarelles peintes pendant les journées de la Commune : 1° *l'Hôtel de Ville incendié ;* 2° *le Café de la Garde nationale ;* 3° *le Pavillon de Flore avec ses combles à jour* (fait du Jardin privé où Jeanniot était de garde sous la tente ; 4° *le Pavillon de l'Horloge* (comme lieutenant de garde, il donna à Meissonier la permission de s'installer dans le Pavillon de l'Horloge, pour faire son aquarelle de la salle des Maréchaux incendiée). — Aux musées : d'Alais, *un Vieux ménage ;* de Nancy, *Fumée du soir, à Diénay ;* de Pau, *la Ligne de feu*, *le Conseil de revision ;* de Christiania, *Pièce d'eau dans un jardin ;* de Buenos-Aires, *Femme accoudée*. Par contre, au musée de Dijon, son pays d'origine, RIEN !...



G. JEANNIOT. — LE GUITARISTE.

Dessin.



IDENTIFICATION DE LA « DAME INCONNUE » DE DUPLESSIS AU MUSÉE CONDÉ

Dans la monographie de Duplessis, je disais de ce portrait : « Qui donc est cette grasse personne bien mûre, en robe de soie cerise à fleurettes blanches, qui tient devant elle une couronne de laurier ? L'a-t-elle reçue ou va-t-elle la donner ? Quelle est cette muse bourgeoise décolletée, au visage plein, au menton rond, aux yeux noirs et vifs, aux lèvres de bonté, et coiffée de dentelles rigides, éployées ? Qui nous dira son nom ? Qui même nous donnera, pour le découvrir, un fil conducteur ? »

J'avais rappelé le programme tracé par Edmond de Goncourt à un jeune érudit pour rectifier tant d'attributions douteuses et j'exprimais l'avis « qu'on ne pouvait compter que sur un heureux hasard, car l'érudition et le labeur intelligent n'ont pas manqué jusqu'ici ».

Un de ces heureux hasards m'a servi. Mon ami M. Rinjard, que le problème intéressait autant que moi-même, et avec qui j'en causais en feuilletant des estampes, appela un jour mon attention sur la gravure du *Déjeuner de Ferney*, par Vivant Denon. Dans un rayon de lumière, ce fut le fil conducteur. Voyons où il me conduisit.

La dame inconnue du musée Condé n'est autre, à mon avis, que Marie-Louise Mignot, veuve de messire Nicolas Denis, capitaine au régi-

ment de Champagne, chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, commissaire-ordonnateur des guerres, etc., la propre nièce de Voltaire;



Cl. Braun.

J.-S. Duplessis. — Portrait de Mme Denis.

Chantilly, musée Condé.

la couronne qu'elle tient à la main est celle que le duc de Beauvau mit sur le front de l'écrivain, à la représentation d'*Irène*, le 30 mars 1778.

Marie-Louise Mignot, veuve Denis, née en 1712, a 66 ans à cette date;

son portrait a été peint peu après, sans aucun doute. G. Gruyer pense que sa toilette est des alentours de 1780, et je n'en disconviens pas. C'est l'âge que porte le visage de la dame inconnue. Elle n'a point de rides, il est vrai, tant elle est ronde et encore épanouie. Elle est décrite par le comédien Fleury, dans ses *Mémoires* (t. I, p. 362), à ce moment de sa vie, et il la voit « laide, courte, grosse, développée, charnue, plus que complète même sous ce rapport. Toutes ses magnificences, dit-il, avaient un aspect particulier ».

C'est déjà ainsi que, quelques années auparavant, le 4 juillet 1775, Vivant Denon la représente, à côté de Voltaire, épaisse et puissante commère[1]. Le poète, on le sait, fut vexé d'être « dessiné en singe estropié » et s'écria, dans un quatrain bien connu :

Vos vers sont enchanteurs, mais vos dessins burlesques.

S'il traita son portrait de « caricature », il ne dit rien de celui de sa nièce. Quel moyen de nier ce que Fleury appelle ses « magnificences » ? Voltaire lui-même n'a-t-il pas signalé à la sœur de Marie-Louise Mignot, « les indigestions de truite que celle-ci se donne quelquefois ? » (lettre du 17 mars 1756). Dans tous les cas, Mme Denis ne souffla mot, mais elle pouvait être satisfaite, si elle avait inspiré à son oncle la recommandation qu'il fait à l'artiste « de ne pas laisser courir cette estampe dans le public ».

Si nous ne connaissons pas d'autre portrait de Mme Denis que celui du musée Condé, il existe un dessin d'après nature, exécuté au château de Ferney en 1781, c'est-à-dire à très peu de temps de la date indiquée par G. Gruyer, et gravé par Née; il se trouvait placé dans la chambre dite du cœur de Voltaire, au chevet du lit, à la tête de l'alcôve; Mme Denis y est très reconnaissable avec son visage bouffi et l'opulence de sa poitrine; la coiffure seule diffère, mais on sait que les femmes se résignent à changer de coiffure quand les modes nouvelles l'exigent impérieusement et Marie-Louise Mignot avait été assez longtemps fidèle à celles de 1770.

De même qu'elle n'avait pu se soustraire au crayon de Denon, la nièce du philosophe n'avait pas échappé à la plume d'une visiteuse de Voltaire, à Ferney. En 1759, Mme d'Épinay écrit à Grimm : « La nièce de Voltaire est à mourir de rire; c'est une petite grosse femme, toute ronde, d'environ 50 ans, femme comme on ne l'est point, laide et bonne, menteuse sans le vouloir et sans méchanceté, n'ayant pas d'esprit..., ayant par-

1. L'aquarelle originale du *Déjeûner de Ferney*, que nous reproduisons ici, a fait l'objet d'une étude de M. P. Poullenot dans la *Revue*, t. XXX (1911), p. 393.

dessus tout un petit vernis d'amour masculin, qui perce à travers la retenue qu'elle s'est imposée. » Et, après cette silhouette, où elle la campe en pied, Mme d'Épinay l'examine en détail et note, dans une autre lettre, « ses grosses mains et ses petits bras ».

Voilà donc qui est acquis : Mme Denis est une grosse petite femme; nous connaissons son âge comme si elle nous le disait elle-même, et peut-



VIVANT DENON. — LE DÉJEÛNER DE FERNEY.
Aquarelle (4 juillet 1775).

être mieux; nous savons que sa taille est courte et si le passe-port que lui délivre l'amie de Grimm ne mentionne pas de signe particulier comme les signalements de police, on avouera que la peinture de Duplessis lui ressemble,— oui, comme une grosse petite femme ressemble à une autre, mais pas davantage…

Or, nous avons le signe particulier : c'est la couronne. J'y arrive.

Le 30 mars 1778, Mme Denis est à la Comédie-Française, dans la loge des gentilshommes de la chambre, où Voltaire est venu assister à la

6e représentation d'*Irène;* il est placé entre elle et la marquise de Villette; celle-ci, à sa gauche, est une toute jeune femme; on ne peut se tromper en regardant la gravure du dessin de Moreau le jeune et l'estampe en couleurs : *Anecdote théâtrale de l'homme unique à tout âge*. La personne qui est à droite, donc Mme Denis, est une commère boulotte que nous reconnaissons sans difficulté; dans son corsage bleu clair et sa jupe vert d'eau, elle éclate aussi bien que dans son corsage cerise.

Oui, elle est là; elle participe au triomphe de Voltaire. On sait que l'enthousiasme gagna jusqu'au comte d'Artois. Mlle Vestris dut réciter deux fois les vers improvisés par M. de Saint-Marc :

Voltaire, reçois la couronne
Que l'on vient de te présenter;
Il est beau de la mériter
Quand c'est la France qui la donne.

L'acteur Brizard vint apporter cette couronne, que Mme de Villette posa sur la tête du grand homme; mais celui-ci la retira aussitôt, quoique le public, d'après le récit de Grimm, le pressât de la garder. G. Desnoiresterres ajoute à ce reportage que le parterre cria à la jeune marquise « de remettre la couronne sur le front du Sophocle français »; elle s'empressa d'obéir. « Voltaire ne voulait pas le permettre; il se débattait, se refusait à cette idolâtrie, quand le prince de Beauvau, s'emparant du laurier, en ceignit derechef la tête du patriarche. »

Assurément, Voltaire ne voulut pas garder cette couronne, comme un collégien à une distribution des prix ou un ténor à une représentation à bénéfice; mais est-il trop risqué de penser que sa nièce, fidèle et soigneuse, ait conservé ce laurier du poète, que l'on voit à Pétrarque et à Dante dans certains portraits, et qu'en souvenir de cette soirée, héritière de son oncle, elle ait eu la vanité de se faire peindre avec cet attribut de la gloire?

Notez qu'à 68 ans sonnés, elle va convoler avec le chevalier François Duvivier, donc changer de nom; cette couronne la rappellera à la foule qui avait tant applaudi Voltaire et elle permet aujourd'hui de la reconnaître parmi les « inconnues » de Duplessis.

C'est la seule explication que j'aie trouvée de la présence de cet accessoire dans la main de la Dame de Chantilly, très probablement Marie-Louise Mignot.

JULES BELLEUDY.

CHRONIQUES

ORIENT MUSULMAN

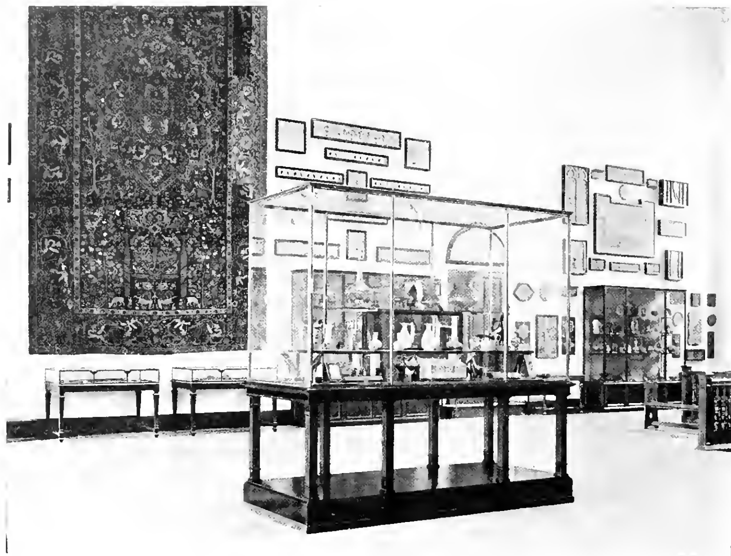
MUSÉES, FOUILLES, PUBLICATIONS

Le musée du Louvre peut enfin montrer au public avec une légitime fierté ses collections d'Orient musulman. Encore à l'état embryonnaire il y a trente ans, elles se composaient d'une vingtaine d'objets qu'on s'était peu soucié de constituer en série particulière. Le principal provenait de l'ancien trésor de l'abbaye de Saint-Denis, quand la Bibliothèque nationale, qui avait recueilli les débris de ce trésor, remit au Louvre quelques-uns des objets principaux du moyen âge oriental, se réservant les objets de l'Orient antique. Les deux vases en cristal de roche et le bassin de cuivre, dit baptistère de saint Louis, dans lequel les petits futurs rois de France étaient baptisés, se trouvaient naturellement dans la Galerie d'Apollon, à côté des admirables objets de l'abbé Suger, et Darcel les comprenait dans son catalogue. Les plats lustrés hispano-mauresques dus, les uns au généreux Sauvageot, les autres à l'acquisition Campana, faite sous Napoléon III, étaient mêlés aux plats italiens, également lustrés, de Deruta et de Gubbio, et le même Darcel les incorporait à son catalogue, aujourd'hui si précieux et introuvable, de la céramique italienne. Dans la collection des bronzes, l'aquamanile en forme de paon et l'enveloppe de lampe de mosquée procuraient à Longpérier l'occasion de les publier scientifiquement. Quelques très beaux plats de Damas étaient exposés dans une ombre imméritée.

Et cependant, l'Orient était déjà goûté en ses prestigieuses créations artistiques, puisque Du Sommerard constituait en l'hôtel de Cluny une prodigieuse collection de céramiques d'Asie-Mineure et de l'Espagne mauresque, et que plus tard Davillier, faisant en Espagne des voyages passionnés, allait enrichir le Louvre des dépouilles qu'il en rapportait. Émile Molinier, auquel ses voyages à l'étranger avaient donné de libres ouvertures d'esprit, avait été frappé de l'effort que faisaient les musées anglais dans ces directions. Ils avaient alors des hommes tels que Franks et Ch. Robinson, et leurs voyageurs et leurs consuls y faisaient converger leurs trouvailles les plus précieuses. Bien que n'étant pas encore chef d'un département, et malgré l'incuriosité de Courajod, tout entier absorbé par ses magnifiques travaux sur la sculpture française, et dont la voix opposante priva l'Union des Arts décoratifs, dans une séance mémorable et lamentable, de l'admirable collection d'art oriental qu'avait

réunie Albert Goupil, Émile Molinier eut le très grand mérite de s'appliquer continûment, mais avec de bien faibles ressources (la Caisse des Musées n'existait pas encore), à amorcer par de très sagaces acquisitions la collection d'Orient musulman.

Elle s'accrut ainsi pendant trente ans, et il faut reconnaître que le Conseil supérieur des Musées ne se départit jamais de sa bienveillance attentive à répondre aux demandes de crédits du conservateur. Elle s'accumula dans une salle du premier étage, dans l'angle de la cour, près du palier de l'escalier assyrien : elle dut déborder dans les deux vestibules : les objets étaient entassés, mêlés, sans classement réel.



La nouvelle Salle des objets d'art de l'Orient musulman au musée du Louvre.

Enserrée, étouffée, cette série ne pouvait plus se développer ; les donations mêmes n'étaient plus exposables.

Une femme pleine d'élan et de générosité sauva la situation. Elle avait vécu en Égypte : son mari, le baron Delort de Gléon, banquier au Caire, y avait réuni une belle collection. Elle décida de léguer cette collection au Louvre, avec une somme de cent mille francs pour installer dignement tous ces splendides objets des arts de l'Islam, qu'admirent de plus en plus tous ceux dont les visions d'Orient ont enchanté les yeux et ravi l'imagination.

Après bien des péripéties, dont l'atroce guerre ne fut pas la moindre, voilà enfin les vœux de beaucoup d'artistes et de gens de goût réalisés. Entre les escaliers

Henri II et Henri IV, dans le pavillon de l'Horloge, au dernier étage (celui du musée de Marine), un immense local était inutilisé, on y rangeait de vastes cadres vides de leurs peintures, de grandes toiles roulées. L'architecte, M. Blavette, lui donna accès par un escalier à double départ, venant déboucher dans une salle de très vastes dimensions et de merveilleuse lumière que lui versent six grandes fenêtres cintrées, et le grand tapis persan de l'église de Mantes (plus de 7 mètres de longueur) y a trouvé un mur à ses proportions. Si l'on s'approche des fenêtres qui donnent sur le Carrousel, une incomparable vue de Paris se développe sous vos yeux jusqu'aux



La nouvelle Salle des objets d'art de l'Orient musulman au musée du Louvre.

collines de Passy, jusqu'au mont Valérien. Cette salle attirera tous les touristes du monde, mais les artistes y seront retenus et rappelés par d'autres motifs émouvant leur sensibilité. Les uns et les autres trouveront un bon instrument de travail, pour les études touchant à ces arts, dans les deux albums consacrés aux collections du Louvre, et qui parurent le jour même de l'inauguration [1].

Tous les archéologues, les curieux, les artistes, et même les simples touristes qui, depuis vingt ans, ont visité le Caire, ont entendu parler de « Fostat », la primitive

1. G. Migeon, *l'Orient musulman au musée du Louvre*, 2 albums de 50 pl. chacun, avec catalogue critique et chapitres historiques. Paris, Morancé, éditeur, 1922.

capitale musulmane, y ont flâné, y ont ramassé des débris; et même de plus patients et plus obstinés ont pu sur place constituer des collections personnelles qui sont devenues fameuses (Dr Fouquet, Inès, Keatinge). Le gouvernement khédivial, s'étant un peu tard avisé du très grand intérêt historique et archéologique offert par ce site aux portes du Caire moderne, décida d'en confier les fouilles officielles au directeur du Musée d'art arabe, Ali bey Baghat.

Ce sont ces fouilles, poursuivies entre 1912 et 1920, dont Ali Baghat vient d'établir le bilan en un magnifique album de 32 planches précédées d'une longue analyse [1].

En débarrassant le site des déblais accumulés pendant tant de siècles, véritable dépotoir de décombres d'une grande ville, on a pu découvrir les restes de la cité primitive fondée sous la domination arabe des Ommayades, quand leur général Amrou vint s'y établir (23 hégire 643), devenue le séjour de leurs émirs, remplacés plus tard par ceux des Abbassides. Ahmad Ibn Touloun avait élevé en 262/875 la magnifique mosquée qui, heureusement, a subsisté, et à ce moment Al Foustat était considérable et prospère. La fondation d'Al Kâhirah, sous les Fatimides, lui porta un coup funeste : elle avait pu demeurer le foyer de l'activité commerciale de l'Égypte, mais, officiellement déchue, les disettes, les épidémies qui l'épuisèrent, la laissèrent sans réaction après le terrible incendie (dernier quart du XIe siècle). Depuis lors, ses restes furent la carrière de matériaux où le Caire ne cessa de s'approvisionner pour ses agrandissements, et il était grand temps qu'on mît fin à cette exploitation.

On peut donc dire que les fouilles profondes, qui viennent de découvrir toute une partie de la vieille ville, nous révèlent des quartiers de maisons antérieures au règne du fatimide Al Moustansir, vrais types des constructions abbassides et toulounides. Les comparaisons avec celles de Samarra (Mésopotamie), fondée en 227/842, que les fouilles allemandes nous ont révélée, et avec les détails de ce tout si complet qu'est la mosquée d'Ibn Touloun, suscitent des rapprochements synchroniques du plus vif intérêt, dans les dispositions intérieures des maisons, dans la décoration de briques et de plâtre sculpté. Et la masse des objets trouvés, classés et déposés au Musée d'art arabe du Caire, ainsi approximativement datés, vont permettre des comparaisons bien intéressantes.

La présente publication nous offre des fragments de stuc, de bois sculpté, d'os et d'ivoire, de bronze, d'or (un merveilleux objet d'émail cloisonné), de tissus et de verre émaillé.

Quant aux innombrables fragments de faïences et de poteries émaillées, portant inscriptions, blasons, figures humaines et animaux, un ouvrage spécial leur sera ultérieurement consacré; il sera d'un immense intérêt pour l'histoire de la céramique musulmane dans une quantité de ses manifestations; il s'agira d'y démêler les influences extérieures, et même les origines étrangères par l'importation. Ali Baghat s'est adjoint pour ce travail si complexe l'éminent archéologue, M. Flury, de Bâle, que ses travaux d'épigraphie ornementale ont rendu si compétent en ces analyses. Qu'ils satisfassent notre légitime impatience !

GASTON MIGEON,
Conservateur au musée du Louvre.

1. Aly Baghat bey et Alb. Gabriel, *Fouilles d'Al Foustat*. Paris, de Boccard, 1921, in-fol.

RENAISSANCE

LE « DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH » DE DANIEL DE VOLTERRE

La réinstallation de la Grande galerie du Louvre, tout en y laissant à la même place, sur son piédestal, la table d'ardoise sur les deux faces de laquelle se voit le *David vainqueur de Goliath* peint par Daniel de Volterre, n'a pas manqué d'attirer davantage sur elle l'attention des visiteurs. La table, en effet, est disposée, non plus longitudinalement dans l'axe même de la galerie, mais en travers, et forme ainsi, au niveau des colonnes de la première arcade, un point d'arrêt obligé pour les regards, comme une coupure en venant du Salon carré, à mi-chemin de la tribune si heureusement réservée à quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre du musée.

L'occasion est donc naturelle de réunir ici les détails qui suivent sur l'entrée de cette peinture dans la collection royale. Il est certes connu qu'elle fut jadis offerte à Louis XIV par Mgr del Giudice, mais la correspondance, pourtant publiée, relative à ce don ne paraît pas avoir été remarquée. Cette *Revue* qui, déjà, a bien voulu accueillir des documents de même origine et relevés par moi-même, en même temps que ceux-ci, sur *le Centaure enlevant Silène* de l'ancien escalier des Ambassadeurs à Versailles[1], envoi du prince Albani au grand Roi, de quelques années seulement antérieur[2], m'a semblé plus que toute autre désignée pour les mettre sous les yeux de ses lecteurs.

Villot, dans sa *Notice des tableaux du Louvre,* s'exprime en ces termes sur l'origine de l'œuvre : « Présentée à Louis XIV, à Marly, le 25 juillet 1715, par le prince de Cellamare, ambassadeur d'Espagne, au nom de son frere, Monsignor del Giudice, alors clerc de la Chambre apostolique[3] ». Il a emprunté le renseignement au *Catalogue des tableaux du Roy,* publié en 1752 par Lépicié : « Ce tableau fut présenté à Louis XIV, à Marly, le 25 juillet 1715, par le prince de Cellamare, ambassadeur d'Espagne, au nom de son frère, Monseigneur del Giudice, qui n'était alors que clerc de la Chambre apostolique, et qui est mort cardinal. On lit, au bas, cette inscription, dans un cartouche : *Opus Michaelis Angeli* | *Bonarotae* | *LVDOVICO XIV* | *Regi beneficentissimo* | *Nicolaus Judice, cam. AP. CLER*[4] ». La date exacte, toutefois, quoique la même indication ait toujours été répétée depuis, pourrait n'être pas le 25 juillet. Il est bien vrai que Louis XIV se trouvait ce jour-là à Marly, mais le *Journal* de Dangeau se borne à noter qu'il se promena le matin et alla tirer l'après-midi et que le soir il y eut petite musique chez Mme de Maintenon[5]; et c'est à la date, non du 25,

1. *Catalogue sommaire des marbres antiques du Louvre*, éd. Braun, p. 43, n° 3091.
2. Voir la *Revue*, t. XIX (1906), p. 389-396.
3. *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musee du Louvre*, 1re partie, Écoles d'Italie, p. 211, n° 347.
4. *Catalogue raisonné des tableaux du Roy avec un abrégé de la vie des peintres*, t. I, p. 29-30.
5. *Journal du marquis de Dangeau*, éd. Soulié et Dussieux, t. XV, p. 457.

mais du 31 juillet que le même *Journal* porte : « M. de Cellamare, frère de l'ambassadeur d'Espagne, a envoyé au Roi un tableau de Michel-Ange Buonarotti, qui est sur une pierre fort dure et peint des deux côtés [1] ». Le 29 juillet, au surplus, nous avons la preuve que le roi ne l'avait pas encore vu. « Monseigneur del Judice, écrit le 20 août Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome, au duc d'Antin, directeur général des Bâtiments du Roi, m'a montré une lettre de M. le Prince de Cellamare, son frère, qui est Ambassadeur d'Espagne à la Cour, lequel lui écrit de Marly, du 29e juillet, que votre Grandeur lui a promis que le Roy verroit le tableau de Michel-Ange, qu'il a eu l'honneur de donner à Sa Majesté, sur quoy ce Seigneur est dans une grande impatience de sçavoir si ce tableau aura le bonheur de plaire [2]. » La remise semble donc n'avoir eté réellement faite à Louis XIV que le 31 juillet 1715.

Il est parlé, on le voit, dans les trois textes que nous venons de citer, d'un tableau de Michel-Ange ; de même, l'œuvre est donnée à Michel-Ange dans toutes les lettres rapportées ci-dessous, à la réserve tout au plus de cette première :

POERSON A D'ANTIN

5 août 1713.

Monseigneur Del Judicio, neveu du Cardinal de ce nom, qui est Grand Inquisiteur d'Espagne, m'a invité d'aller voir un tableau que l'on dit estre de Michel-Ange et qu'il se propose d'avoir l'honneur de faire presenter à Sa Majeste. Des personnes qui s'y connaissent m'ont dit que c'estoit une très belle chose. Lorsque je l'aurai veu et bien examiné, j'aurai l'honneur d'en rendre compte à Votre Grandeur, à laquelle j'ay l'honneur d'être, etc. [3].

Il se peut même fort bien que les mots « que l'on dit être de Michel-Ange » ne marquent en fait aucune hésitation. « Peinture de Michel-Ange », disent aussi, en reproduisant le *David*, les gravures de Benoît Audran de 1716 et 1717. En fait, le *Catalogue* de Lépicié fut, semble-t-il, le premier à rétablir la vérité : « Ce tableau n'est pourtant point de Michel-Ange ; il est de Daniel de Volterre : le Vasari l'a décrit et en a fait mention dans la vie de ce dernier, avec lequel il avait vécu ; par conséquent, son témoignage ne peut être révoqué en doute [4] ». Villot ne précise rien : « On ne tarda pas à restituer ce double tableau à Daniel de Volterre, d'après le témoignage de Vasari, auteur contemporain [5] », mention vague qui n'est que le résumé du passage suivant des *Annales du Musée*, de Landon : « Les amateurs instruits qui reconnaissent souvent dans les tableaux à l'huile attribués à Michel-Ange son goût de composition et de dessin, n'y retrouvent pas son pinceau avec la même certitude : d'ailleurs, ils ne pouvaient oublier, en examinant celui-ci, la répugnance que cet homme singulier avait pour la peinture à l'huile, et ils ne tardèrent pas à restituer ce double tableau à Daniel de Volterre, en appuyant leur décision du témoignage de Vasari, auteur contemporain [6] ».

L'attribution à Michel-Ange, au surplus, garda ses partisans jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

1. *Ibid.*, p. 461-462.
2. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, publiée par A. de Montaiglon, t. IV, n° 1914, p. 423.
3. *Ibid.*, n° 1723, p. 234.
4. *Catalogue des tableaux du Roy*, t. I, p. 30.
5. *Notice des tableaux du Louvre*, p. 211.
6. *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, 2e éd., 1823, t. III, p. 55.

Vasari, en effet, était de son temps mieux informé. « Comme Monseigneur Messer Giovanni della Casa, Florentin et très savant homme, comme le montrent ses œuvres doctes et très élégantes aussi bien en latin qu'en italien, avait commencé à écrire un traité sur la peinture et voulait se renseigner sur des détails particuliers aux gens de la profession, il fit faire à Daniel, avec tout le soin qu'il y put mettre, le modèle terminé d'un David de terre ; ensuite, il lui fit peindre et copier, en un tableau, ce même David des deux côtés, c'est-à-dire par devant et par derrière, ce qui fut une chose surprenante[1]. »

Il ne me paraît point nécessaire, toutefois, de voir dans l'attribution à Michel-Ange, faite lors de l'apport à Versailles, aucune supercherie voulue. « On ne l'a donné à Michel-Ange que pour relever davantage le présent qu'on faisait », lisons-nous, toujours chez Lépicié, qui ajoute cependant : « du reste, c'est une belle chose, rare et précieuse[2] » ; et Landon répète : « De nouveaux possesseurs l'attribuèrent depuis à Michel-Ange pour en rehausser le prix et pour relever davantage le présent qu'on faisait au Roi. Au reste, c'est un morceau rare et curieux[3] ». Il y aurait eu vraiment là, de la part du donateur, bien du machiavélisme, mais, de plus, les textes montrent que non seulement Mgr del Giudice, qui seul y eût été directement intéressé, mais Poerson, mais le cardinal de La Trémoïlle, chargé d'affaires de France à Rome, ne doutaient pas de l'attribution à Michel-Ange.

L'oubli du nom de l'auteur, au vrai, avait bien pu se faire en un siècle. La peinture, depuis Vasari, avait plus d'une fois changé de mains. De Mgr Giovanni della Casa, le fameux archevêque de Bénévent, pour qui elle avait été exécutée, elle était passée, nous dit Vasari[4], à Mgr Annibal Rucellaï : Annibal Rucellaï, par sa mère, Dianora della Casa, était en effet le neveu du premier possesseur. Mais, d'Annibal Rucellaï pour parvenir à Mgr del Giudice, quelle voie avait-elle suivie ? était-elle restée jusqu'au début du XVIIIe siècle dans la même famille Rucellaï ? Nous l'ignorons.

Il est du moins curieux de voir le *David*, dès l'origine et si longtemps avant qu'en fait il dût venir à Versailles, appartenir à ces Rucellaï dont les rapports, à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle, avaient été multiples avec la cour de France[5] et de qui celle-ci reçut une autre œuvre de Daniel de Volterre, le fameux cheval de bronze destiné par Catherine de Médicis à une statue équestre de son époux et qui, en fin de compte, servit au Louis XIII de Biard le fils, érigé par Richelieu

1. *Le Vite di più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Milanesi, t. VII, p. 61. — Il est à signaler que Vasari, au même endroit, rapporte que Daniel de Volterre fit également, pour Giovanni della Casa, deux toiles dont l'une représentant « le Christ mort avec les deux Maries », et que, d'après une mention des *Entretiens sur les vies des plus excellents peintres*, de Félibien, qui ne se trouve pas dans l'édition originale de 1666 et n'a été ajoutée que dans celle de 1725 (t. II, p. 243), le « petit tableau, où se voit un Christ mort » était à cette date entre les mains de « M. de Bretonvilliers, Président des Comptes » : mention que semble avoir ignorée M. Milanesi, dont l'édition ne renvoie en note qu'à deux « Pietà » du château de Schlessheim, près Munich, et de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

2. *Catalogue des tableaux du Roy*, t. I, p. 30.

3. *Annales du Musée*, t. VII, p. 56.

4. *Vite*, t. VII, p. 61.

5. E. Picot, *les Italiens en France au XVIe siècle* (extr. du *Bulletin italien* de 1901, 1902, 1903, 1904, 1917 et 1918), p. 130-133.

sur la place des Vosges[1], — cheval que l'édition de 1588 des *Antichità di Roma*, d'Andrea Fulvio, mentionne comme se trouvant dans la cour du palais Rucellaï, aujourd'hui Salviati[2]. Cet Annibal Rucellaï, que nous retrouvons ici et qui d'ailleurs fut à moitié nôtre, puisque, s'il fut investi de missions par le pape auprès du roi, il le fut aussi par le roi auprès du pape et que, parent de la reine, il demeura plus de vingt ans chez nous, où il occupa le siège épiscopal de Carcassonne de 1569 à 1601, avait été mêlé à la commande; le bronze appartint même à son frère Horace, célèbre banquier, qui fut aussi notre chargé d'affaires à Rome, lui ayant été abandonné par Henri III, soit en raison de non paiement de ses gages, soit afin de le couvrir d'avances faites pour les dépenses de l'œuvre elle-même et non remboursées; et c'est d'un troisième Rucellaï, Ludovic Rucellaï, fils aîné d'Horace, clerc de la Chambre comme Mgr del Giudice, puis abbé de Pontlevoy et de plusieurs autres de nos abbayes, partisan résolu de Marie de Médicis au cours des intrigues du temps de sa Régence, et mort au siège de Montpellier en 1622, que la France le reçut.

Le récit de Vasari, en même temps qu'il restitue le *David* à son véritable auteur, nous fournit l'explication de cette peinture constituant, selon l'expression de M. Seymour de Ricci, ce que l'on appelle une « double face »[3]. « Il se trouve, déclare Lépicié, si peu de différences dans la représentation du sujet, qui est le même de chaque côté, qu'on voit aisément que le même modèle a servi pour l'un et pour l'autre. David a le genou droit appuyé sur Goliath terrassé; celui-ci s'efforce d'écarter la main du jeune berger qui le tient par les cheveux, et qui, armé d'un cimeterre, va lui couper la tête. Sur une des faces, David est vu par devant et Goliath par derrière: c'est le contraire sur l'autre face[4]. » Il faut prendre garde, pourtant, de ne point exagérer. Dangeau déjà notait : « Le sujet est le même, c'est David tuant Goliath, mais [mieux que par une description on peut s'en rendre compte par les reproductions] l'attitude est différente[5]. » « Ajoutons, remarque Landon, que si le même groupe modelé par Daniel de Volterre a servi pour les deux tableaux, ainsi que le rapporte Vasari, ce ne peut être qu'avec des changements notables. Il suffit d'examiner avec quelque attention l'une et l'autre composition, pour s'assurer qu'aucune des deux n'est la contre-épreuve de l'autre[6]. » Villot, à sa suite, ici encore, répète : « S'il est vrai que le même groupe en terre ait servi pour les deux tableaux, il est aussi évident que l'artiste ne l'a pas copié exactement et qu'il a introduit des changements notables dans l'une ou l'autre représentation[7]. »

Il est temps d'arriver à la correspondance même relative à la donation. Les premières pièces reproduites plus haut, sont des 5 et 20 août 1713. Dix-huit mois déjà

1. Voy. A. de Montaiglon, *Notice sur l'ancienne statue équestre, ouvrage de Daniello Ricciarelli et de Biard le fils, élevée à Louis XIII en 1639, au milieu de la place Royale à Paris* (Société de l'histoire de l'art français, 1874-1896); et ma note sur *le Cheval de bronze de Saint-Germain-en-Laye en 1625*, dans la *Revue archéologique*, 1920, t. VII, p. 210-220.

2. Éd. de Venise, avec les additions de Girolamo Ferrucci, pp. 220-221 (marquées par erreur 320-321).

3. *Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Écoles étrangères. Italie et Espagne*, p. 115, n° 1462.

4. *Catalogue des tableaux du Roy*, t. I, p. 29.

5. *Journal du marquis de Dangeau*, t. XV, p. 457.

6. *Annales du Musée*, t. III, p. 56.

7. *Notice des tableaux du Louvre*, p. 211.

auparavant, dans une lettre du 12 décembre 1711, Poerson, à propos de la charge de maître de chambre, notait qu' « elle pourra être remplie par Mgr De Judice, neveu du cardinal de ce nom, et qui paroît fort bien intentionné pour les deux couronnes [1] ». Le 2 septembre 1713, le duc d'Antin répond de Fontainebleau à la lettre du 20 août : « J'ai mandé à M. de Cartigny de recevoir et de prendre grand soin du tableau que



DANIEL DE VOLTERRE. — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH.

Face — Musée du Louvre.

Monseigneur del Judice veut envoyer au Roy » [2], instructions dont Poerson s'empresse de le remercier :

7 octobre 1713.

J'ai l'honneur de recevoir une lettre, de la part de votre Grandeur, du 2 septembre, dans laquelle elle a la bonté de me dire... qu'elle a fait écrire à M. de Cartigny pour prendre soin du tableau que M. Del Judice à l'honneur d'envoyer à Sa Majesté [3].

1. *Correspondance des directeurs*, t. IV, n° 1565, p. 59.

2. *Ibid.*, n° 1730, p. 240.

3. *Ibid.*, n° 1656, p. 156. L'insertion de cette lettre au rang qui lui a été donné par M. de Montaiglon provient de ce qu'il la date du 7 octobre 1712. Mais il est certain, — l'allusion à la lettre du duc d'Antin en date du 2 septembre en fait foi, de même d'ailleurs que la présence à Rome y mentionnée du chevalier de Goudion qui, en 1712, se trouvait à Malte et n'arriva à Rome qu'à la fin de septembre 1713, — que cette date doit être corrigée en 1713.

Intervient alors le cardinal de La Trémoïlle qui, le 4 novembre, écrit au marquis de Torcy, secrétaire d'État aux affaires étrangères :

Mgr de Giudice, nepveu de Mr le Cardinal de Giudice, prend la liberté de présenter au Roy une peinture de Michel-Ange, qui est peinte des deux costés. Elle est sur la pierre, et il l'a fait mettre sur un fort beau pied d'estal. Je ne suis pas habile connaisseur, mais cela m'a paru fort beau et digne d'estre présenté au Roy. Il lé faira remettre entre les mains du Sr Poerson, Directeur de l'Académie, pour l'envoyer en France par la première commodité.

Il en a cependant fait tirer le modèle, qui a esté parfaitement bien exécuté, et prend la liberté de vous l'envoyer, en vous suppliant de vouloir bien le présenter à Sa Majesté. Il part aujourd'huy par le Courrier de Gennes, et est adressé au Secrétaire que M. d'Anneville a laissé à Gennes, pour qu'il ait soing de vous l'adresser.

Il prend aussy la liberté d'escrire une lettre au Roy, que j'ay l'honneur de vous envoyer, et une pour vous, avec un petit billet qu'il m'a escrit, en me les envoyant. Il a cru devoir aussy escrire à Mr le Duc d'Antin, qui aura la bonté de trouver une place à cet ouvrage, qui mérite d'en trouver une dans les appartements du Roy et qui, à ce que je crois, sera de vostre goust et de celuy de Mr le Duc d'Antin [1].

Nouvelle lettre de Poerson au duc d'Antin du 18 novembre :

Monseigneur,

Je vis encore hier le tableau de Michel-Ange que Monseigneur Del Judice a l'honneur de donner à Sa Majesté. C'est le morceau le plus rare qui soit en Europe et, quoique, la semaine passée, j'ay eu l'honneur d'en écrire à votre Grandeur, je la supplie très humblement me pardonner la liberté que je prends de lui répéter que c'est assurément le plus beau tableau que j'aye jamais veu de ce grand Maître, qui l'a eté de Raphaël pour le grand goût du dessin.

M. le Cardinal de La Trémoïlle me dit, la semaine passée, qu'il en avoit écrit à votre Grandeur. Tous les professeurs et connoisseurs de Rome en parlent avec admiration. L'embarras, à présent, est de trouver un embarquement seur pour Marseille; cependant, on va le faire encaisser le mieux que faire se pourra, car l'on ne peut trop prendre de précaution pour ce chef-d'œuvre de peinture [2].

Le cardinal, on l'a vu, avait annoncé un modèle parti par le même courrier que sa lettre. M. de Torcy lui répond le 30 novembre :

Je n'ay point encore reçu le modèle de la peinture sur pierre que M. Del Giudice envoye au Roy. M. Aldovrandi, qui la connoit, m'a dit qu'elle étoit très curieuse et qu'elle méritoit de tenir une place dans le Cabinet de Sa Majesté. Je vous en écriray plus particulièrement lors qu'elle aura été présentée au Roy, et Votre Éminence peut assurer M. Del Giudice que, lors que j'ay rendu compte à Sa Majesté de cette marque de son zèle, Elle a témoigné qu'Elle en étoit très satisfaite [3].

Il faut ensuite attendre jusqu'au 20 août 1715, date de la lettre de Poerson au duc d'Antin que nous avons déjà citée, à laquelle fait suite cette autre du 3 septembre, deux jours après la mort de Louis XIV, mort qui n'était pas encore connue à Rome :

J'ai aussi eu l'honneur de rendre à Monseigneur del Judice la lettre que votre Grandeur m'a fait l'honneur de m'addresser pour luy, lequel l'a receue, Monseigneur, avec une joye meslée d'une véritable reconnoissance. Ce Seigneur me fit l'honneur de venir, la semaine passée, à l'Académie, me communiquer une lettre de M. le Prince de Celamare, son frère, par laquelle il lui donnoit part que Sa Majesté

1. *Correspondance des directeurs*, t. IV, n° 1741, p. 251.
2. *Ibid.*, n° 1744, p. 253.
3. *Ibid.*, n° 1748, p. 257.

avait veue le tableau de Michelange avec plaisir, que votre Grandeur l'avait fort approuvé, que M. le duc d'Orléans en avoit dit beaucoup de bien ainsi que Mrs les cardinaux de Rohan, de Bissy et de Polignac. Et, par ce dernier Ordinaire, le mesme Prince de Celamare écrit que le Roy et votre Grandeur l'ont fait placer dans la petite Galerie de Versailles. Ces agreables nouvelles ont charmé ce digne Prelat en sorte qu'il en ressent une joye incroyable. Il m'a même chargé de prendre la liberté d'en faire un million de très humbles remerciemens à votre Grandeur à laquelle il confesse avoir de veritables obligations [1].

Le duc d'Antin remerciait le donateur; le donateur le remercie à son tour, comme on le voit par la lettre du duc en date du 27 septembre suivant [2].

Il restait cependant la question des frais à payer. Irritante question, qu'on retrouve plus d'une fois dans l'histoire du Louvre, à propos même des dons les plus précieux, de la *Vénus de Milo,* par exemple [3]. Il semble que le duc d'Antin ait éprouvé quelque humeur de la réclamation, car, le 24 juillet 1716, il répond à Poerson :

J'ai receu, Monsieur, vos lettres des 23 et 30 juin, 7 et 14 juillet. Je me suis chargé des depenses du tableau de M. del Judice depuis Marseille jusqu'à Paris, et c'est plus que M. del Judice n'attendoit quand il a voulu faire un présent au Roy [4].

Le directeur de l'Académie, heureusement, était là pour ne point transmettre la dernière phrase et remercier simplement :

POERSON A D'ANTIN.

25 aoust 1716.

Monseigneur,

J'ay l'honneur de recevoir une lettre, de la part de votre Grandeur, du vingt-cinq juillet, par laquelle elle a la bonté de me marquer qu'elle a eu celle de faire acquitter, par le Sr Blondel de Jovencourt, de Marseille, le transport du tableau de Monsieur del Giudice, montant à trois cens quatre-vingts livres, deu au patron Giordani, Genois, et qu'ainsy il a le tort de le demander une seconde fois. Dès que Monseigneur del Giudice, qui est aux eaux de Nocère, où il prend les bains, sera de retour, je ne manqueray pas de l'instruire de ce fait, et il aura l'honneur d'en faire ses remerciemens à votre Grandeur [5].

La correspondance échangée entre le directeur général des Bâtiments et le directeur de l'Académie de France à Rome ne nous permet pas seulement de suivre toutes les phases de la donation et de l'apport en France du *David*, elle nous donne encore, sur l'origine des gravures d'Audran auxquelles nous avons fait allusion, des renseignements curieux. La promesse de faire reproduire le tableau offert était venue du duc d'Antin lui-même et avait été aussitôt saisie avec empressement.

POERSON A D'ANTIN.

14 janvier 1716.

Monseigneur del Giudice m'a dit que le Prince de Celamare, son frère, luy a mandé que votre

1. *Ibid.*, n° 1916, p. 425.
2. *Ibid.*, n° 1922, p. 431.
3. Voy. mes études sur *la Vénus de Milo, son arrivée et son exposition au Louvre* (*Revue des études grecques*, 1900 et 1902) et *le Marquis de Rivière et la donation de la Vénus de Milo* (Société des Amis du Louvre, 1906).
4. *Correspondance des directeurs*, t. V, n° 1988, p. 17.
5. *Ibid.*, n° 1994, p. 24.

Grandeur luy a fait esperer qu'elle feroit graver le tableau qu'il a eu l'honneur d'envoyer au Roy. Il supplie votre Grandeur de m'écrire s'il peut se flatter de cet honneur [1].

Mais, trois semaines seulement après cette lettre de Poerson, le directeur des Bâtiments était obligé de se dégager plus ou moins.

D'ANTIN A POERSON.

7 février 1716.

Nos bons graveurs sont présentement occupés à finir de grands ouvrages; ainsi je ne pourray si tost faire graver le tableau de M. del Jiudice, quoyqu'il le méritât fort [2].

Et ce n'est qu'un an plus tard que le donateur reçut la gravure convoitée, qui n'est, en effet, datée que du 31 décembre 1716. Poerson en accuse réception dans sa lettre du 20 février 1717 [3].

Il n'avait même encore que la gravure d'une des faces de son tableau; la seconde porte : « A Paris, le 1er juillet 1717 ». L'une et l'autre, d'ailleurs, dont les planches, — quoique, d'après le *Manuel de l'amateur d'estampes* de Le Blanc, elles existeraient encore [4], — ne font point partie du fonds de la Chalcographie du Louvre et ne semblent point, par là, avoir été faites pour le Roi. C'est ce qui paraît résulter aussi de leur légende : *A Monseigneur le Prince de Chelamar | commandeur de Caravaca dans l'Ordre de St Jacques, Gentilhomme de la Chambre de S. M. Catholique, | Ministre de son Conseil privé, Grand Écuier de la Roine et Ambassadeur en France, etc. | Benoit Audran, graveur ordinre du Roy, dédie cette copie d'une des deux peintures de Michel Ange Buonarrotta qu'occupent les surfaces d'une grande pierre, représentant le même sujet du combat de David et de Goliath en deux différentes | attitudes, laquelle a été présentée à LOUIS LE GRAND, à Marly, le 25 juillet de l'année 1715, au nom de Monseigr Judice son frère, Grand maitre du Palais Apostolique.* La politique, si ces gravures se fussent fait attendre davantage, aurait bien pu en priver définitivement, non seulement le prince de Cellamare, que sa conspiration fit, en 1718, expulser de France, mais Mgr del Giudice.

Il est, d'autre part, question, dans la lettre du cardinal de La Tremoïlle à M. de Torcy, du 4 novembre 1713, du « fort beau pied d'estal [5] » sur lequel Mgr del Giudice a fait mettre le tableau. La somptueuse monture en bois doré, sur laquelle il se voit encore aujourd'hui, paraît donc avoir été exécutée à Rome et avoir été comprise dans l'envoi. Les mêmes expressions se retrouvent en effet dans le *Journal* de Dangeau à propos de la remise du tableau : « Il est sur un piédestal magnifique [6] ». « Il tourne », ajoute cependant Dangeau, et Lépicié en 1752 répète : « Il est posé sur un pied tournant afin d'en pouvoir mieux jouir [7] ». La « double-face » aujourd'hui ne tourne plus et, tel que se présente le piédestal, ne peut plus tourner. Il faut donc, si celui-ci est bien le même qui portait l'œuvre lorsqu'elle fut offerte au roi, qu'il ait été dans la suite modifié.

1. *Ibid.*, t. IV, no 1946, p. 441.
2. *Ibid.*, no 1952, p. 458.
3. *Ibid.*, t. V, no 2030, p. 61.
4. T. Ier (1854), p. 73, nos 26-27.
5. *Correspondance des directeurs*, t. IV, no 1741, p. 251.
6. *Journal du marquis de Dangeau*, t. XV, p. 457.
7. *Catalogue des tableaux du Roy*, t. I, p. 29.

La modification aura pu se produire lorsque le *David vainqueur de Goliath* vint au Louvre.

Il resta pendant tout le XVIIIe siècle à Versailles. Les inventaires de Jeaurat en 1760[1] et de Du Rameau en 1784[2], après la mention donnée dans le *Catalogue* de Lépicié, le signalent à la Surintendance, où la plus grande partie de la collection de la Couronne était alors exposée. Il figurait dans la deuxième pièce. « Au milieu de cette



DANIEL DE VOLTERRE. — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH.
Revers. — Musée du Louvre.

pièce, note l'inventaire de 1784, est un tableau de Michel-Ange peint sur ardoise. Il représente David qui coupe la tète de Goliath. Il porte 4 pieds de haut sur 5 pieds 3 pouces de large. » Le même texte se répète dans une autre rédaction de cet inventaire, due au même Du Rameau et datée aussi de 1784[3]. L'*État analytique des*

1. *Inventaire des tableaux du cabinet du Roy, placés à la Surintendance des Bâtimens de S. M. à Versailles, fait en l'année 1760... sous la garde des sieurs Massé et Jeaurat*, Archives nationales, O1. 1965.

2. *Inventaire des tableaux du cabinet du Roi, placés à la Sur-Intendance des Bâtimens de S. M. à Versailles, fait en l'année 1784... sous la garde du sieur Louis Du Rameau*, Archives du Louvre.

3. Archives du Louvre.

tableaux de la Surintendance, plus sommaire, rédigé par le même Du Rameau en 1788, ajoute seulement, après en avoir noté la « belle bordure » : « ce tableau, peint sur ardoise, n'a besoin que d'être lavé et verni [1] ».

La Révolution amena son transfert au château lui-même, ainsi qu'il résulte de la mention suivante des *Procès-verbaux de la translation au Museum national de Versailles, d'après un arrêté du district de Versailles en date du 1er thermidor l'an 2e, des tableaux et objets déposés sous la garde et surveillance du Cen Durameau dans la maison du ci-devant surintendant des Bâtimens, en présence des membres composant la Commission des Arts du département de Seine-et-Oise et du district de Versailles* : « Le 4 au matin. Michel-Ange. Le double combat de David et Goliath peint sur ardoise, avec son pied en bois doré. Haut., 4 p. 7 po.: larg., 5 p. 7 po. [2] ». Mais il ne dut pas y rester très longtemps. Versailles, dans le plan général de répartition des collections nationales, était appelé à devenir un musée spécial de l'école française, et naturellement le *David* n'y avait pas sa place. Les échanges avec le Louvre, en conséquence, se poursuivirent pendant plusieurs années : envoi de tableaux français à Versailles et retour au Louvre d'œuvres étrangères. A quelle date exacte, au cours de ces échanges, se place la venue à Paris du Daniel de Volterre? Avait-elle eu lieu lorsque, en l'an IX, à la 445e séance du Conseil du Museum national tenue le 23 germinal, nous lisons : « Comme il est resté à Versailles plusieurs tableaux de l'école d'Italie dont on pourrait faire usage dans la grande galerie, le conseil, sur la proposition du citoyen Dufourny, arrête qu'il y sera fait un voyage pour y rapporter tous les tableaux italiens [3] » ? Il m'est malheureusement impossible de le préciser. La peinture n'est pas sur la liste de ces derniers tableaux de Versailles apportés au Louvre le 3 floréal.

La première mention qui s'en trouve au Louvre n'est que dans la *Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et des bronzes exposés au Musée Napoléon, dans la galerie d'Apollon* de 1811, où, après les nos 107, « une femme à genoux », et 108, « une femme qui se cache la figure, études dessinées à la sanguine pour le tableau de la *Descente de croix* peint à fresque dans l'église de la Trinité-du-Mont, à Rome », apparaît le no 109 : « David coupe la tête à Goliath, tableau exécuté sur la *lavagna* [espèce d'ardoise]; chaque côté offre le même sujet, mais composé différemment [4] ». L'exposition dans la galerie d'Apollon ne devait pas avoir une longue durée. La Première Restauration et les Cent Jours amènent coup sur coup des rééditions, en 1814 et 1815, sous les titres respectifs *Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et des bronzes exposés au Musée royal dans la galerie d'Apollon ouverte le 6 août 1814*, ou de nouveau *au musée Napoléon dans la galerie d'Apollon*, et quoique la première comprenne 541 numéros et la seconde 540 seulement, la différence d'un numéro ne tient pas, comme on aurait pu le supposer, à la présence ou à la suppression du *David* de Daniel de Volterre; dans l'une comme dans l'autre, ne figurent plus, sous les nos 87 et 88, que les deux dessins [5]. Il n'appartint qu'à la Restauration rétablie, et cela dès ses débuts, de le réexposer, — non plus toutefois dans la galerie d'Apollon, où la *Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées exposés au Musée Royal dans la galerie*

1. Archives du Louvre.
2. Archives du Louvre.
3. Archives du Louvre.
4. *Notice*, p. 26.
5. P. 22.

d'Apollon, de 1817, comprend bien trois Daniel de Volterre, mais, qui sont deux dessins déjà mentionnés et un troisième dessin de la même série[1], — mais dans la Grande galerie, où il apparait l'année précédente, en 1816, dans la première édition de la *Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée Royal*, sous le n° 821[2]. Les rééditions successives données d'abord jusqu'en 1830, — en 1818, 1819, 1820, 1823, 1825, 1826 et 1827, — puis sous la Monarchie de Juillet, — en 1830, 1831, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1840, 1841, 1845 et 1847[3], — n'apportent aucun changement, sinon que les renseignements relatifs à l'histoire de la peinture, faisant partie du texte même dans la première série, sont rejetés en note dans la seconde. Vient ensuite, sous la Deuxième République, la première édition de la *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre* de Villot, en 1849, où, reprenant l'exemple donné dans les *Annales du Musée* de Landon, qui indiquaient, en fin de description, que « les deux tableaux réunis peuvent être évalués à 50.000 francs[4] », il termine le commentaire historique par ces évaluations : « Emp[ire], 50.000 fr., comme étant attribué à Michel-Ange; Rest[auration], 80.000 fr.[5] ». Les évaluations devaient de nouveau

1. P. 32.
2. P. 161-162.
3. Voy. J.-J. Marquet de Vasselot, *Répertoire des catalogues du musée du Louvre (1793-1917)*, publication de la Société française de bibliographie, p. 48-51, n[os] 124-142.
4. *Annales du Musée*, t. III, p. 96.
5. *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre*, 1[re] partie, Écoles d'Italie, n° 169, p. 60.



PIÉDESTAL DU « DAVID ».

Bois sculpté et doré.

disparaître de la *Notice* définitive publiée en 1852 avec la mention *2e édition*, notice dont les additions considérables, notamment l'introduction contenant l'histoire abrégée de la formation des collections royales et de la création du musée et de ses vicissitudes successives, font vraiment une œuvre nouvelle, mais dont la rédaction en ce qui concerne le *David* se borne à inscrire la notice, dans l'ordre alphabétique, à Ricciarelli au lieu de Daniel de Volterre et à la faire précéder d'une courte biographie de l'artiste. Le texte dès lors ne varie plus dans les dix-huit autres éditions du catalogue de Villot mentionnées dans le *Répertoire des catalogues du musée du Louvre* de M. J.-J. Marquet de Vasselot[1]. La place était immuablement fixée du don jadis fait à Louis XIV.

Étienne Michon,
Conservateur au musée du Louvre.

LA RECONSTITUTION DES APPARTEMENTS DE PHILIPPE II A L'ESCURIAL

C'est l'instrument du martyre de saint Laurent qui fournit, dit-on, le modèle du plan symbolique de l'Escurial. Dans l'immense édifice de granit, aux lignes inflexibles et d'une austère géométrie, le fondateur, Philippe II, avait réservé pour son usage personnel la partie des bâtiments qui correspond au « manche du gril ». Les appartements qui l'occupent ont été récemment remaniés et reconstitués dans leur état primitif. Ceux qu'attire au pied de la Sierra de Guadarrama l'étrange figure du « Roi prudent », et plus simplement tous ceux qui portent intérêt à l'histoire du mobilier et de la décoration, tiendront en haute estime l'érudition et le goût habile du parfait connaisseur qui dirigea cette œuvre délicate, D. José Maria Florit.

Dans son testament, daté du 23 août 1597, Philippe II avait stipulé qu'après sa mort, rien ne devrait être modifié désormais en ces lieux où il avait établi plutôt la cellule d'un moine et le simple bureau d'un homme d'affaires que la demeure du plus haut seigneur de la chrétienté. Philippe III respecta la volonté de son père; Philippe IV et Charles II, par contre, y prirent peu garde. Les Bourbons, surtout, ne tinrent guère à honneur de conserver intacts les appartements du fils de Charles-Quint. De fait, jusqu'à ces années dernières, on ne montrait guère au visiteur que l'*alcoba*, le *despacho* et l'*oratorio*, qui aidassent à faire revivre dans son cadre authentique cette mystérieuse figure : mais nul ne les a parcourus, même hâtivement, sans conserver le durable souvenir de cette table où le roi bureaucrate couvrait de son écriture des monceaux de papiers qui allaient ensuite porter ses volontés jusqu'aux limites de ses vastes États; de cette alcôve d'où, par la baie entr'ouverte, Philippe II, en proie aux dernières souffrances, contemplait passionnément le chœur de la basilique qu'il avait fait édifier pour y mourir; de cette chaise enfin, sur laquelle durant quatre jours deux laquais portèrent de Madrid à Carabanchel, à Valdemorillo, à Perales, puis à l'Escurial, le roi épuisé, torturé par le moindre heurt. Certes, il valait

1. P. 52-55, nos 149-169.

la peine de ranimer ce passé pour en écouter les leçons. C'est au roi d'Espagne lui-même qu'il appartenait de prendre l'initiative de cette restauration. On sait que S. M. Alphonse XIII a acquis, au cours d'une vente publique, les plans de Juan de Herrera qui portent des annotations de la main même de Philippe II relatives à la disposition de l'alcôve dont je viens de parler. C'est aussi suivant sa volonté expresse qu'après le comte de Valencia de Don Juan, D. Felipe Navarro et le marquis de Borja, D. José Maria Florit a eu l'honneur et le mérite de poursuivre l'œuvre de restauration.

Les appartements royaux, au cours des différents règnes, avaient reçu diverses



Cl. J. Roig

La Chambre de Philippe II a l'Escurial.

affectations qui les avaient défigurés; leurs murs furent revêtus de tapisseries fournies par la Manufacture royale de Madrid, plusieurs des tableaux qui les ornaient furent transportés au musée du Prado, comme cette *Vierge* de Mabuse, offerte à Philippe II par la municipalité de Louvain, et que le roi conserva sans cesse sous les yeux. Il s'agissait donc d'écarter les ornements parasites et de restituer l'ancienne décoration. C'est ainsi que, dans les appartements occupés par la reine, puis par l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, fille de Philippe II et d'Elisabeth de France, avant son mariage avec l'archiduc Albert d'Autriche, on découvrit sous un parement de bois le primitif revêtement de briques vernissées de Talavera (le *zocalo* d'*azulejos*). On y voit encore un meuble curieux, un *clavi-organo*, ou orgue portatif, dont on trouve la

mention dans les inventaires de Philippe II, et de nombreux tableaux : un *Calvaire* de Frans Floris attribué autrefois à Garofalo, une *Tentation de saint Antoine* qui passa pour être de Jérôme Bosch, mais qui est plutôt de l'école de Van Orley, une peinture de *la Vierge, saint Roch et saint Sébastien* attribuée à Garofalo, une *Descente de Croix* de l'école de Van der Weyden, une *Vierge* attribuée à Van Orley, une *Vierge à l'Enfant* attribuée à Pordenone, un portrait de Philippe II qu'on a donné sans raison à Sanchez Coello.

Dans une galerie de communication, relevons notamment, parmi les reliques



Cl. J. Roig.

La Chambre de l'Infante a l'Escurial.

ainsi exhumées, un miroir en son cadre doré, un bahut, un grand banc aux armes royales, deux escabelles, une banquette, deux lanternes, puis, pendus aux murs, des arbres généalogiques peints par le roi d'armes Nicolas Deschamps, dit Borgoña, qui devaient décorer le fond des mausolées de Charles-Quint et de Philippe II, de chaque côté du maître autel de la basilique, mais qu'on trouva « mesquins ». Dans la chambre de l'Infante, on a placé un lit de chêne revêtu de ses tentures du XVIe siècle à motifs orientaux; l'oratoire a aussi été reconstitué, de même que la chambre de Doña Catalina que celle-ci habita avant son mariage avec Emmanuel de Savoie; le mobilier approprié y a été transporté, plusieurs des objets qui s'y trouvent actuellement proviennent de la cellule que sainte Thérèse occupa au monastère lors du séjour qu'elle

y fit, notamment une peinture sur parchemin, œuvre du miniaturiste Fr. Julian de la Fuente el Saz.

Au cours de son délicat travail, Don J. M. Florit a pris pour guide la description donnée par Jehan Lhermite, ce Flamand qui fut au service du roi d'Espagne, et dont le précieux ouvrage, *le Passetemps*, parut à Anvers en 1590. C'est dans l'antichambre de la salle d'audiences qu'on a placé provisoirement la chaise à porteurs dont j'ai parlé plus haut, avec quelques peintures, dont un *David et Goliath* et une *Annonciation* attribués à Coxcie et au Sodoma (?). La *Sala de Audiencias* est, comme il convient, plus somptueuse que tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Là seulement, Philippe II avait admis que la Majesté du royaume pût apparaître. De magnifiques tapisseries flamandes à singeries et à grotesques encadrent le siège pliant qui sert de trône et que surmontent les armes d'Espagne. Un grand portrait domine la cheminée, celui de Charles-Quint à mi-corps, en armure sombre, peint par Pantoja de la Cruz après la mort de Philippe II, il est vrai, mais dont la présence ici ne paraît point anachronique. Aux murs, montent la garde de roides et solennels fauteuils de chêne vêtus de broderies; auprès de la table, on trouve les chaises pliantes au siège de paille tressée apportées en 1582 par l'ambassade japonaise, qui offrit aussi à Philippe II des armures aujourd'hui conservées à l'Armeria de Madrid.

Au pourtour de la galerie qui domine le *Patio de mascarones*, la cour sur laquelle prend jour le Panthéon royal, on a suspendu des peintures jadis menacées de destruction à l'entrée du palais et qui se recommandent du moins par leur intérêt historique, au même titre que celles qui représentent des épisodes de la bataille de Lépante et qui sont encore abandonnées aux intempéries; ce sont les esquisses que firent Granelo et Fabricio pour les fresques de la Salle des batailles que leur avait commandées Philippe II[1].

Les appartements privés de Philippe II offrent peu de nouveau au visiteur, puisqu'ils furent en somme respectés au cours des âges. On y voit encore le tableau de Jérôme Bosch : *les Péchés capitaux*, l'écritoire d'Allemagne en acier gravé à l'eau-forte et en cuivre doré, chef-d'œuvre des artisans de Nuremberg, la bibliothèque du roi avec ses livres usuels, et, au milieu, sur sa table placée entre deux balcons qui donnent au Midi sur la vallée boisée de la Herreria et sur les jardins, son grand porte-feuille pliant doublé de velours vert.

C'en est assez pour évoquer le fantôme de Philippe II dans ce palais dont il est resté par delà les siècles l'âme toujours vivante, et aussi pour contribuer à éclairer d'une lumière plus nette l'effigie de ce roi que, plus que nul autre, la politique et la littérature ont à l'envi défiguré.

JEAN BABELON,
du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale.

1. Voyez les articles de D. Jose Maria Florit dans le *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920, nos I et II, 1921, no IV.

ART CLASSIQUE

LE « MORCEAU DE RÉCEPTION » DE J.-B. TUBY

RETROUVÉ A VERSAILLES[1]

Cette femme à la tête légèrement inclinée, à la lèvre sensuelle et rieuse, aux narines frémissantes, qui porte une couronne de lierre sur sa souple et abondante chevelure dont la double natte tordue retombe capricieusement sur son dos; qui laisse de son épaule glisser sa draperie, nous montrant la belle rondeur de sa gorge, est le morceau de réception, à l'Académie royale de peinture et de sculpture, de Jean-Baptiste Tuby, un des grands sculpteurs de notre XVII[e] siècle français, — il a souvent collaboré avec Coysevox à des monuments célèbres, — artiste d'une fécondité et d'une variété admirables, et du talent de qui on n'a pas encore dit, croyons-nous, la souplesse, la largeur, la puissance, la délicatesse et le charme profond.

Par le nombre et l'importance des travaux qu'il fut chargé d'exécuter, nous voyons que les contemporains, et particulièrement le maître de l'œuvre décorative de Versailles, l'eurent en haute estime. Le Brun n'en donna-t-il pas une preuve en lui confiant la pièce centrale et capitale de la décoration des jardins, *le Char d'Apollon*, où s'unissent l'élégance et la force, et, dans un monument plus intime, l'effigie de sa mère au tombeau de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, d'une intensité et d'une sublimité d'accent, dans la simplicité, vraiment étonnantes? On a voulu attribuer le mérite de ce monument au premier peintre, qui en a donné le dessin, — comme il le faisait pour les œuvres de Versailles, — mais peut-on penser que cette effigie soit sortie des mains du sculpteur, avec un tel frémissement de la vie qui renaît, s'il n'en avait puisé lui-même l'émotion à la source véritable?

Tuby était né à Rome en 1635; il vint à Paris vers l'âge de 26 ans. Un privilège du roi fit agréer sa présentation à notre Académie de peinture et de sculpture, le 3 mars 1663. Pour y être reçu, l'artiste devait, suivant l'usage hérité de nos anciennes maîtrises, y apporter son « chef-d'œuvre ». La réception eut lieu le 7 août de la même année. Mais le morceau de réception, exécuté d'après un dessin de Le Brun, ne fut remis à l'illustre Compagnie que le 30 mai 1676. Le procès-verbal de l'Académie, en date de ce jour, donne les raisons du retard[2].

La nouvelle œuvre fit partie de la collection de l'Académie jusqu'à la Révolution, époque où cette collection fut dispersée[3].

1. L'auteur de l'article qu'on va lire vient de passer brillamment sa thèse pour le diplôme de l'École du Louvre avec un travail sur Tuby, entièrement nouveau, dont nos lecteurs auront le plaisir de lire dans la *Revue* plusieurs chapitres. — N. D. L. R.

2. Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie*, t. II, p. 82.

3. Fontaine, *Collections de l'Académie royale*.



Cl. Giraudon.

J.-B. Tuby. — La Joie.

Buste de marbre. — Château de Versailles.

Une partie en fut de nouveau réunie, et exposée, au Musée spécial de l'École française à Versailles, sous le Directoire, d'où elle est revenue, comme on sait, au musée du Louvre.

Mais, dans le second transport, l'œuvre de Tuby fut oubliée et nous l'avons retrouvée à Versailles, il y a quelque temps. La description que Guérin, un des secrétaires de l'Académie royale, en avait donné au commencement du xviiie siècle, nous a permis de l'identifier [1].

C'est le buste de cette femme, d'un modelé si plein, si large, avec la molle souplesse de ces deux boucles qui s'opposent sur le front; le regard tourné vers la gauche, dans une calme expression, et prenant ici un caractère androgyne. La draperie, qui glisse sur l'épaule droite, en une succession de plis concentriques, est retenue entre les deux seins par un baudrier; elle monte sur l'épaule gauche, s'y attache d'un nœud et tombe, de ce côté, en plis brodés d'une belle frange. « Buste de marbre de deux pieds et demi de haut, dit Guérin. Il représente *la Joye* sous la figure d'une jeune femme; et pour exprimer cette passion, comme dans la sculpture il n'y a point de coloris, l'auteur n'a pu avoir recours qu'à la conformation des parties du visage. A la vue de ce buste, on s'aperçoit aisément que la joye en est effectivement le caractère; mais il ne sera peut-être pas inutile de faire remarquer sur ce buste que ce caractère consiste à avoir un front serein, égal de tous cotez et sans aucuns plis, les sourcils tranquilles et un peu elevez dans le milieu, les yeux médiocrement ouverts, les narines dilatées, et les coins de la bouche un peu élevez. La tête est, outre cela, couronnée de branches de lierre, arbuste consacre à Bacchus, le dieu de la joye... Par M. Tuby (Jean-Baptiste), Romain, reçu académicien le 7 août 1663. »

Cette charmante description est assez précise pour que nous y puissions reconnaitre notre buste. Mais quand on la rapproche de celle que Le Brun avait donnée lui-même du caractère de cette passion dans ses conférences sur *l'Expression* (éd. B. Picard, 1713, p. 35), — « le front est serein, le sourcil sans mouvement, élevé par le milieu, l'œil médiocrement ouvert... » — on pourrait presque se demander si Guérin en avait une vision directe, les termes dont il se sert étant ceux mêmes employés par le grand peintre.

En artiste doublé d'un savant, Le Brun avait étudié les manifestations extérieures des « passions », dans des figures abstraites et schématiques, et aussi dans des figures concrètes et vivantes, d'une intensité de vie remarquable. Ces précieux dessins, le musée du Louvre les possède, dans un recueil intitulé : *Expression des Passions de l'âme, représentées en plusieurs têtes gravées d'après les desseins de feu M. Le Brun* [2], et l'on a eu — nous ne savons exactement à quelle époque — l'heureuse idee de joindre des originaux à ces gravures.

Le Brun distinguait, dans la joie, la joie tranquille (ou intérieure) et la joie en mouvement qui se manifeste par le rire.

La figure de Tuby représente la joie tranquille. Nous n'avons pas le dessin que le premier peintre donna au sculpteur pour l'exécution de son morceau de réception,

1. Guérin, *Description de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (Paris, 1715).
2. A Paris, par Jean Audran, graveur du Roy, 1727.

non plus que le dessin où il avait étudié cette forme de la joie. Le recueil d'Audran n'en contient que la gravure, et les gravures sont, ici, très loin d'exprimer ce qu'expriment les dessins.

La figure dont il avait reçu le dessin, Tuby se contenta-t-il, avec aisance et souplesse, de la traduire dans le marbre? Dans quelle mesure nos sculpteurs du XVII[e] siècle suivaient-ils l'enseignement du peintre? Cet enseignement était-il à ce point tyrannique qu'il les liait à sa stricte observance? Ce n'était, pensons-nous, en ce beau siècle d'ordre et de raison, que des distinctions proposées par le maître à l'intelligence de ses disciples et amis, ne leur défendant point de regarder, eux-mêmes, la nature, — tous les modèles vivants représentés dans les statues de Versailles en sont une preuve, — d'interroger un visage humain et d'y surprendre la vie, dans l'émouvante diversité de ses manifestations.

Henri PUVIS DE CHAVANNES.

ART MODERNE

L'ITALIE VUE PAR LES ÉLÈVES D'INGRES

PRÉCURSEURS DE PUVIS DE CHAVANNES

Victor Mottez, dont nous étudiions récemment les portraits d'un si robuste métier[1], n'est point le seul oublié parmi les disciples d'Ingres, précurseurs de Puvis de Chavannes.

En même temps que Mottez, Orsel, Perin, Janmot, A. Duval, Guichard, Sturler, etc., décoraient nos églises, y laissant le meilleur de leur œuvre. Tous ces peintres, élèves ou amis d'Ingres, découvrent, vers 1830, les primitifs italiens; cherchant dans leurs œuvres le coloris blond des fresques italiennes, ils frayent la voie à Puvis de Chavannes et méritent, de ce fait, une place notable dans l'évolution de la peinture française du XIX[e] siècle. Nous croyons surtout, et nous essaierons de le prouver, que si le trio lyonnais Orsel, Guichard, Janmot n'avait pas existé, Puvis aurait pu évoluer de façon toute différente. La première fresque de L. Janmot, à son retour d'Italie, date de 1847-1848 et a certainement influencé Puvis de Chavannes. A défaut de cette peinture qui décore la chapelle de l'Antiquaille, à Lyon, et n'a pas encore été photographiée, nous reproduisons une autre fresque du même artiste, peinte en 1868, dans sa villa de Bagneux, et très endommagée en 1870 par les Allemands, qui représente Janmot et sa famille.

Avant d'examiner les œuvres, il est bon de rappeler avec quels yeux les romantiques regardèrent les peintres du moyen âge italien. Ingres, on le sait[2], éclairé par Seroux d'Agincourt et Paillot de Montabert, voyait en eux les héritiers de

1. Voir la *Revue*, t. XLI (1922), p. 229.
2. Voir la *Revue*, t. XL (1921), p. 182.



L. Janmot. — Le Peintre et sa famille.
Fresque. — Morceau de gauche.

l'antiquité. Or, au moment où Ingres, à son retour d'Italie, ouvrait son atelier, le mot d'ordre des jeunes était : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » Pour arriver à ce but, on utilisait une doctrine née en Allemagne aux premières années du XIXe siècle. Cette thèse, vrai pangermanisme avant la lettre, reprenant les préjugés des XVIIe et XVIIIe siècles contre les « maudits Goths », destructeurs de la civilisation antique, en faisait un titre de gloire germanique.

Frédéric Schlegel donna, dans ses conférences de Vienne (1812)[1], l'expression définitive de la doctrine : pour lui, Rome rassemble et synthétise les civilisations antiques. L'art de ces civilisations est réaliste ; s'arrêtant à la forme, il crée de beaux corps, mais ne peut exprimer l'âme, encore moins le christianisme naissant. Mais voici venir les providentiels Goths : peuple jeune, noble, fier, bon, le vrai primitif à la mode depuis Rousseau. Par les Germains, la civilisation moderne s'exprimera de façon neuve et forte : en actes, par la chevalerie, féconde en exploits ; en poésie, par les Niebelungen, Parsifal, Titurel ; enfin, dans les arts, par la cathédrale et la peinture des primitifs, de tous les primitifs, aussi bien ceux d'Italie que ceux de Flandre ou d'Allemagne.

En 1830, Théophile Gautier hésitait entre la plume et le pinceau ; « fou de

1. Traduites en français par W. Buckett, sous ce titre : *Histoire de la littérature ancienne et moderne* (Paris et Genève, 1829).



L. JANMOT. — LE PEINTRE ET SA FAMILLE.

Fresque. — Morceau de droite.

littérature et d'art », très au courant des idées de la jeune peinture, il traduisait ainsi les idées de Schlegel :

Les Allemands ont seuls fait de l'art catholique.
Ils ont parfaitement compris la basilique.
Rien de grossier en eux, rien de matériel :
Leurs tableaux sont vraiment de purs miroirs du ciel.
Seuls, ils ont su trouver pour peupler les arceaux,
Pour les faire reluire aux mailles des vitraux,
Les vrais types chrétiens. Dépouillant le vieil homme,
Seuls, ils ont abjuré les idoles de Rome,
Auprès d'Albert Dürer, Raphaël est payen.
C'est la beauté du corps ; c'est l'art italien,
Cet enfant de l'art grec, sensuel et plastique [1].

Forts du consentement universel, nos bons Allemands, par le pinceau d'Overbeck, dans son tableau, *les Arts sous la protection de la Vierge*, s'annexaient Angelico, Giotto, Pérugin, tous les représentants de l'art idéaliste, mystique et catholique, laissant aux Italiens les « maîtres sensuels et plastiques » de la Renaissance.

Les Nazaréens allemands, rêvant d'imiter le « guingois merveilleux » des tableaux du moyen âge, leur « sainte et poétique gaucherie » [2], peignaient sur fond d'or,

1. *Melancholia* (1834).
2. Ces épithètes sont empruntées à H. Heine ; voir sur ce sujet le 4e chapitre de son *Allemagne*.

« poussaient l'idée de restauration jusqu'à dessiner les figures vues de face sur la pointe des pieds parce que, dans le XIIe siècle, l'art ne s'était pas encore corrompu au point de dessiner en raccourci »[1].

Overbeck compliquait encore cet archaïsme : l'artiste religieux, disait-il, fils de Giotto, Angelico, Orcagna, Dürer, devait répudier le naturalisme, renoncer au prosaïque modèle; peintre de l'âme, c'est dans son âme qu'il devait trouver les archétypes dignes de figurer le Christ et les saints.



V. ORSEL. — LES CAPUCINS.
Dessin.

Nous verrons, en étudiant Orsel, le plus « nazaréen » de nos peintres, comment le bon sens français avait amené ce Lyonnais mystique, ami d'Overbeck, à résoudre le problème de la représentation de la cour céleste. A tout le moins, ses fervents *Capucins*, tout pénétrés d'émotion religieuse, nous semblent dignes, bien que pris sur le vif, d'entrer en Paradis.

Les théories nazaréennes pouvaient troubler un Orsel ; on prévoit comment le peintre des *Odalisques*, du *Bain turc*, de *Mme de Senonnes* devait accueillir semblables nuées. A. Duval, Balze, Janmot nous ont conservé l'écho vibrant de ses indignations qui, à n'en pas douter, eurent une heureuse influence sur ses élèves.

La peinture d'âme n'était pas la seule nouveauté subversive circulant dans les ateliers. Au temps où A. Duval, Sturler, Mottez, enivrés par la thèse germanique, découvraient à Florence, avec Giotto et Orcagna, un « certain Jean de Fiesole »[2], Montalembert, Rio, Fortoul, Chéron[3], tous les théoriciens répandant en France le nouvel

1. L. Simond, *Voyage en Italie et en Sicile, 1817* (Paris, 1828, t. I, p. 340).

2. L'expression est de Jal, dans *De Paris à Naples*.

3. Montalembert, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art;* Fortoul, *l'Art en Allemagne;* Rio, *De la Poésie chrétienne, forme de l'Art;* Chéron, articles de journaux et de revues.

évangile, immolaient Raphaël au nom de la poésie et de l'art chrétien. On s'indignait de la « défection » du Raphaël de *la Fornarina,* abandonnant l'art dantesque et pieux pour le « paganisme et le matérialisme qui triomphent dans les fresques de *l'Histoire de Psyché* et *la Transfiguration* » [1].

Puisque les admirateurs du moyen âge donnaient dans de telles hérésies, M. Ingres les excommuniait, et le docile Flandrin, écrivant à son frère : « Dis bien à M. Ingres que lui, Raphaël et Phidias, voilà les seuls hommes avec lesquels je cause peinture », devait répondre à une impérieuse ligne de conduite donnée par le maître [2].



J. GUICHARD. — LA MAUVAISE PENSÉE.

Eau-forte de Rey-Laurasse, d'après la peinture du musée de Lyon.

Dernière nouveauté inspirée par le moyen âge : le goût du fantastique macabre.

Inutile de rappeler l'admiration des romantiques pour *l'Enfer* de Dante, le *Faust* de Gœthe, les gargouilles des cathédrales, les planches de Dürer, d'Holbein, les fresques du Campo Santo.

On voulait égaler ces œuvres; Théophile Gautier faisait, dans *la Comédie de la Mort,* dialoguer le ver avec la jeune trépassée; les Devéria, les Boulanger, les Nanteuil, évoquaient dans leurs planches, sabbat, fantômes, goules, squelettes et démons.

Le grand Delacroix a donné les chefs-d'œuvre du genre dans ses lithographies pour *Hamlet* et *Faust,* — *Faust* surtout avec, en frontispice, son Satan aux larges ailes éployées, planant sur une forêt de pignons gothiques.

La Mauvaise pensée, de Guichard [3], est une bonne expression de peinture forcenée et

1. Montalembert, *De la peinture chrétienne en Italie.*
2. Rome, 25 février 1833.
3. Salon de 1836. La peinture est aujourd'hui au musée de Lyon.

démoniaque : *le Désespoir* de Petrus Borel, le lycanthrope, semble commenter le tableau :

> ..... Grinçant des dents
> Je vais hagard, tout chargé de ma peine [1].

Les Jeune-France entreprenant le voyage d'Italie « couraient comme au feu » au Campo Santo [2] : pendant que les poètes le chantent en vers ou en prose, les peintres copient inlassablement *le Triomphe de la Mort* et *le Jugement dernier*. Le cimetière pisan avec ses émouvantes fresques était un lieu d'élection pour les rêveries romantiques, et les variations les plus extravagantes qui en sont inspirées ne doivent point étonner.



CELESTIN NANTEUIL. — VENISE.

Frontispice gravé pour *Venezia la Bella* de A. Royer (1834).

Par contre, Venise, vue par les romantiques, nous semble un défi à la saine raison. Une gravure de Célestin Nanteuil, que nous reproduisons, illustre un sombre roman d'Alphonse Royer, *Venezia la Bella* (1834) ; c'est une expression type de la Venise 1830 : la lune éclairant la lagune et le blanc cadavre de jeune fille encadré de sombres cagoules, transposition macabre de la *bauta* du Carnaval, voilà ce que l'imagination romantique avait fait de la chantante, dansante, joyeuse Venise, où la vie était une perpétuelle fête au temps que Goldoni.

1. *Rhapsodies* (Paris, 1832).
2. C'est ainsi qu'en 1739, le président de Brosses allait voir à Parme les coupoles du Corrège.

Gozzi, Casanova tenaient la plume, Longhi, Tiepolo, Guardi, le pinceau[1].

L'Italie, que découvraient et aimaient les peintres français de 1830, différait singulièrement de l'Italie vue par Ingres, encore plus de l'Italie de Fragonard et d'Hubert Robert.

A Sainte-Marie-Nouvelle et au Campo Santo, on relisait Dante, mais par-dessus tout, à Padoue, Assise, Sienne ou Florence, dans toutes les fresques primitives, nos romantiques admiraient l'art germano-chrétien, né de l'union de la « poésie des peuples du nord » avec la prière et l'extase.

En 1830, l'air était saturé de lyrisme, d'enthousiasme et, reconnaissons-le, de nombre d'idées fausses. Ce sont ces fausses doctrines qui amenèrent le lamentable avortement de l'art métaphysique des Nazaréens allemands.

Nous verrons bientôt comment nos peintres français, disciples ou amis d'Ingres, surent éviter les écueils. En agissant ainsi, ils ont ouvert un chemin nouveau où Puvis de Chavannes, en les suivant et les surpassant, devait justifier et glorifier leur œuvre.

M. LAMY,
Diplômée de l'École du Louvre.

COURRIER DE BELGIQUE

DES MORTS



J. DELVIN. — GARDEUR DE TAUREAUX.

L'art belge a perdu cette année plusieurs peintres éminents : Fernand Khnopff, Adrien-Joseph Heymans, Auguste Donnay, Jean Delvin, et, tout récemment, Albert Baertsoen.

Khnopff et Baertsoen appartiennent à cette élite internationale de maîtres dont les œuvres figurent dans de nombreux musées et collections, ont été reproduites dans beaucoup de revues, ont été commentées par la plupart des critiques. Leur mort fut l'occasion de la publication de multiples hommages et notices[2].

Mais les trois autres furent des peintres locaux, de notoriété quasi régionale, auxquels pleine justice et légitime consécration n'ont pas encore été généralement attribuées.

Toute la personnalité de A.-J. Heymans est résumée dans ses interprétations

1. Il y avait en 1830, les doges en moins, les Autrichiens en plus, mais les gens de sens rassis nous disent qu'on savait s'en accommoder.

2. Tous les deux avaient été précédemment étudiés dans la *Revue*, Fernand Khnopff en 1905 et 1907 (t. XVIII, p. 267, et t. XXI., p. 192) et A. Baertsoen en 1919 (t. XXXVI, p. 183).

d'aspects de la Campine anversoise. Cantonné à Wechelderzande, un petit village perdu, ce peintre intelligent et sensible, d'ailleurs influencé par les maîtres qui ont successivement guidé en France la mode en matière de peinture, laisse, comme un trésor mystérieux, l'œuvre accumulé au cours de sa vie longue et laborieuse.

La Hollande, si voisine de son district d'élection, a parfois aussi inspiré Heymans, mais les fermes, les sablonnières, les bruyères, les taillis, les prés, les mares, les jardins autour de Wechelderzande, furent les « motifs » habituels de ce paysagiste

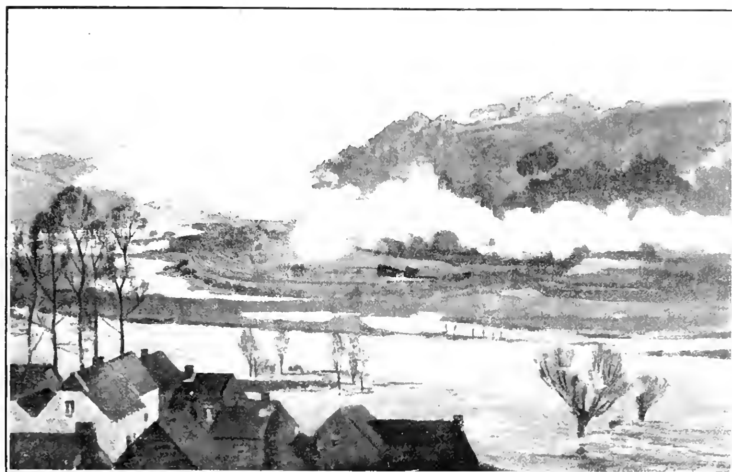


JEAN DELVIN. — BORD DE CANAL, L'HIVER.

poète, amoureux de la lumière, pour qui la qualité de l'éclairage et la densité de l'atmosphère furent toujours les éléments essentiels de toute émotion dans l'interprétation d'un coin de nature. Les variations observées par lui sur ces humbles « motifs » sont infinies...

Par une étrange fortune, deux ou trois collectionneurs, — non sans une arrière-pensée de spéculation, — ont accaparé au fur et à mesure la production à peu près intégrale d'Heymans. Il en est résulté que le peintre, assuré, sa vie durant, de ressources matérielles, a pu se vouer exclusivement à son art et, demeuré un peu à l'écart du mouvement des expositions et des camaraderies, n'a pas tenté de conquérir et d'imposer de haute lutte la situation qu'il méritait.

227



AUGUSTE DONNAY. — L'INONDATION (VALLÉE DE L'OURTHE).



AUGUSTE DONNAY. — LA FUITE EN ÉGYPTE.

Heureusement, le musée de Bruxelles a pu acquérir en ces dernières années plusieurs tableaux caractéristiques et des séries d'études de A.-J. Heymans, qui classent le peintre à son rang dans notre école nationale.

Auguste Donnay n'est guère sorti non plus de sa retraite, la vallée de l'Ourthe. C'est à peine s'il poussait jusqu'à la Meuse, plantant toujours son chevalet sur les coteaux de Méry ou le long des rives de la sinueuse rivière, en amont de Liége.

Le paysage n'était pas, cependant, la préoccupation unique de Donnay. Son âme fervente et mystique se plaisait aux évocations religieuses. Parmi ses œuvres principales, sa *Légende de saint Walthère,* — trois grands panneaux de noble tenue décorative peints pour l'église d'Hastières, — s'impose par des mérites rares. Ces



A.-J. Heymans. — Soleil et brouillard sur la bruyère.

Nativités, ces *Fuites en Egypte,* qu'il situait dans l'ambiance d'une nature discrète, simplifiée et comme sublimée, font parfois penser à Puvis de Chavannes, mais avec une saveur de terroir wallon qui suffit à les caractériser. Donnay, ermite du pays mosan, a transcrit définitivement certains aspects de nature que nous ne regarderons plus sans les revoir à travers ses interprétations originales. C'est là une pierre de touche de la sincérité et de la qualité d'âme et de vision d'un paysagiste.

Jean Delvin, si longtemps le directeur respecté de l'Académie royale des Beaux-Arts de Gand, fut essentiellement un éducateur, un guide, un éveilleur de personnalités, un « ferment » fécond de recherches et d'efforts.

Désintéressé jusqu'au sacrifice total de sa propre production, Delvin n'a pas achevé un très grand nombre d'ouvrages définitifs. Portraitiste et peintre de scènes de la vie extérieure, épisodes de corridas, aspects grouillants de l'activité des quais aux ports d'Anvers et de Gand, mettant en œuvre de formidables chevaux et des travailleurs robustes, il s'affirma vaillant peintre, coloriste ardent. Son travail était

réfléchi, lent, souvent corrigé et remanié. Des amateurs lui achetaient ses toiles à l'atelier avant même qu'elles fussent terminées et sèches. Aussi, Delvin exposait-il peu et rarement. L'ensemble de sa production, réuni à l'occasion du Salon des Beaux-Arts de la ville de Gand, a été une véritable révélation pour le grand public et même pour la critique.

Les élèves et les amis de Delvin, qui peut-être devraient se reprocher d'avoir absorbé tant de ses heures précieuses et d'avoir entravé et ralenti l'apparition de ses œuvres personnelles, ont seuls connu et apprécié la haute valeur morale de l'homme et la noble probité de l'artiste.

P. L.

LES REVUES

REVUES D'ART D'ANGLETERRE ET D'AMÉRIQUE

Les historiens de l'art italien continuent avec une belle ardeur leur enquête sur les œuvres des primitifs. Ainsi, M. E. Gaillard étudie un charmant petit panneau par Sano di Pietro, qu'on a cru, à tort, représenter *la Mise au tombeau de la Vierge*, et qui, en réalité, montre *la Mort de sainte Marthe*, en présence du Christ et de saint Front, telle que la Légende dorée raconte la scène (*Burlington*, mai). M. Borenius identifie une Madone d'une collection privée comme étant une œuvre de ce peintre florentin du *trecento* qu'on désigne sous le nom de « Compagno d'Agnolo ». Le même auteur passe aussi en revue quelques panneaux de *cassoni* (*Burlington*, février) ; et, parmi de nombreuses études sur des œuvres attribuées aux disciples de Giovanni Pisano, l'une des plus intéressantes est certainement celle de M. R. Fry, qui croit avoir découvert, dans un ange en marbre d'une collection privée, le pendant d'une Vierge de *l'Annonciation* qui se trouve au musée du Louvre (*Burlington*, février).

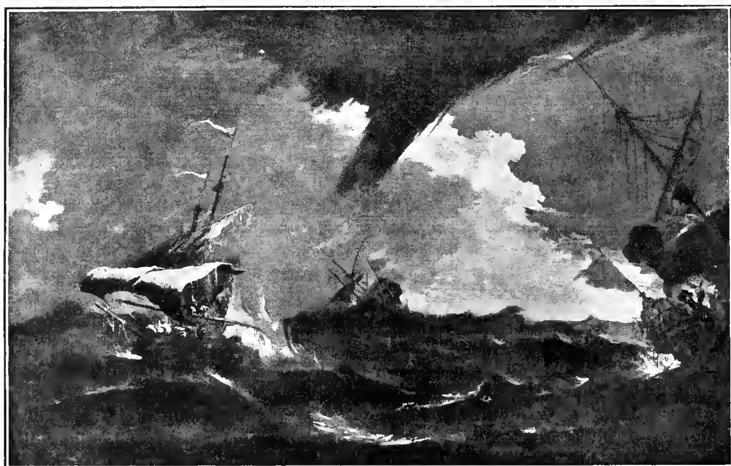
On va ouvrir prochainement au public la belle collection Horne et le palais Corsi qui la contient, récemment légués tous les deux à la Ville de Florence. M. A. Jahn Rusconi énumère rapidement, dans le *Connoisseur* (mai), quelques-unes des plus belles choses qu'avait réunies l'amateur averti que fut M. Horne : notamment des sculptures de Desiderio da Settignano et de Jean de Bologne ; un grand *Saint Roch* par Bartolomeo della Gatta, mentionné par Vasari, et que l'on croyait perdu ; et surtout une collection admirable d'objets d'usage domestique des XIVe et XVe siècles.

Parmi les études sur l'École vénitienne, signalons un article (*Connoisseur*, mai) où M. L. Richter résume, en y ajoutant quelques appréciations personnelles, le peu qu'on sait aujourd'hui sur Jacopo Bellini, dont M. V. Goloubew a récemment publié d'une façon si luxueuse les fameux recueils de dessins du Louvre et du British Museum.

Il faut signaler aussi le beau, le singulièrement attirant tableau qu'est le prétendu *Saint Eustache* de Carpaccio (*Art in America*, avril). Comme on voudrait savoir sa provenance et pouvoir identifier ce guerrier qui tire son épée dans un

paysage fleuri, au milieu d'animaux représentés de si amusante façon, tandis que, dans le fond, un cavalier sort d'un château! On aurait été bien reconnaissant à M. R. Offner, s'il avait seulement voulu abréger un peu les considérations philosophiques et poétiques que lui inspire cette œuvre de la collection Otto H. Kahn, et nous avait donné à leur place quelques renseignements précis.

Si des critiques ont voulu récemment diminuer l'œuvre de Guardi, en lui retirant, comme on l'a dit ici, la célèbre série du Louvre pour la donner à Canaletto, on doit reconnaître que cette diminution est compensée par la découverte d'autres tableaux de Guardi. En plus des peintures d'histoire, notamment à l'église



Cl « Burlington magazine ».

FRANCESCO GUARDI. — TEMPÊTE.
Collection Max Rothschild.

dell'Angelo Raffaele et au palais Stocky de Venise, que viennent de lui attribuer MM. H. Lapauze et Fiocco, il faut citer une fort curieuse *Tempête,* de la collection Max Rothschild, qu'étudie M. Simonson (*Burlington*, avril). On attribue à Guardi deux autres *Tempêtes* : l'une au Musée civique de Milan, l'autre dans la collection Van Horne de Montréal. Dans toutes les trois, c'est la même disposition de la mer et du ciel que domine une trombe d'eau. A vrai dire, ce n'est pas dans ces toiles que Fr. Guardi a mis le meilleur de son talent; mais elles sont fort intéressantes, non seulement dans l'histoire de la peinture vénitienne, où elles représentent, autant que je sache, les seuls exemples connus de *Tempêtes*, mais aussi dans l'histoire générale de la peinture de marines. A ce propos, on pourrait les comparer à leurs contemporaines au XVIIIe siècle, les *Tempêtes* de Joseph Vernet, bien que l'art riant du Vénitien n'offre rien d'analogue à la sensiblerie qui, sous l'influence de Diderot, a particulièrement marqué les *Naufrages* du peintre français.

Quoique l'École bolonaise du XVIIe siècle n'ait pas inspiré aux critiques anglais des recherches ou des études d'ensemble, M. T. Borenius a eu la bonne idée d'étudier quelques gravures et dessins des Carrache (*Print-Collector's Quarterly*, avril), dont plusieurs sont vraiment charmants, notamment le joli dessin d'un éventail, connu surtout par une gravure d'Augustin Carrache, et un beau portrait au crayon d'Annibal par lui-même.

On commence à se passionner aux États-Unis pour l'art français du moyen âge. M. T. Govett (*Art in America*, avril) discute un groupe de pierre de l'École de Bourgogne, figurant *Saint Jean-Baptiste et un donateur*, qu'il croit être Philippe le Bon;



Cl. « Burlington magazine ».

NICOLAS POUSSIN. — LES CENDRES DE PHOCION.
Collection du comte de Derby.

suivant M. Govett, l'œuvre daterait de 1425-1430 et proviendrait peut-être de la Chartreuse de Champmol.

M. Paul Jamot étudie, dans le *Burlington* (avril), les deux tableaux de *l'Histoire de Phocion*, par Poussin, dont l'un, *la Mort de Phocion*, est récemment entré au Louvre et a été étudié ici même par M. E. Dacier, et l'autre, *les Cendres*, se trouve aujourd'hui dans la collection du comte de Derby. A ce propos, il faut signaler un autre beau tableau du Poussin qui passa récemment, sous le vague titre *Vue de la campagne romaine*, à la vente de la collection Burdetts Coutts (*Burlington* et *Studio*, avril), collection qui contenait, entre autres œuvres de l'École française, toute une série de miniatures par J. Petitot, provenant de Strawburry Hill, la demeure d'Horace Walpole.

Il existe deux répliques de *la Prière* des Le Nain, dont parle M. R. R. Tallock dans le *Burlington* (mars). Selon lui, le tableau de la collection P. M. Turner serait

l'original, tandis que celui de la collection H. Cook ne serait qu'une copie. Rappelons aussi la réapparition, lors de la dispersion de la collection de la comtesse de Carlisle à Londres, d'un autre tableau important des Le Nain qui a figuré à l'exposition des Le Nain de 1910 (nº 37).

La critique française soutient que l'architecture visigothique en Espagne a complètement disparu et que cette architecture n'a pas eu une grande importance. Dans un article du *Burlington* de mai, qui résume en quelque sorte les conclusions d'un ouvrage que M. N. Gomez Moreno va publier prochainement, M. José Pijoan prétend que cette architecture dédaignée a eu, au contraire, une importance considérable et que sa tradition subsistait encore dans les églises espagnoles des IXe et Xe siècles. Il dit notamment que les Arabes ont, au début de leur conquête, subi l'influence de leurs prédécesseurs et qu'un détail, comme par exemple l'arc en fer à cheval, se trouvait dans les édifices visigothiques. Malgré les mises au point qu'on ne manquera probablement pas de publier sur cette question discutée, on lira avec beaucoup d'intérêt l'article de M. Pijoan. La même livraison du *Burlington* publie des études par MM. Borenius et Tatlock sur deux tableaux du Greco : l'un, l'admirable *Madeleine*, récemment acquise par le musée de Worcester, œuvre qui daterait de 1584-1594 et qui nous montre dans sa conception l'influence de Titien ; l'autre, une petite esquisse de la tête de *Saint Jean-Baptiste*, pour la figure de ce saint dans le tableau des deux saint Jean de l'église San Juan Bautista de Tolède (vers 1604-1614).



Cl. « Art in America ».

V. Carpaccio. — Saint Eustache (?).

Collection O. H. Kahn. New-York.

On ne connaît d'Albert van Ouwater qu'une seule œuvre, *la Résurrection de Lazare*, du musée de Berlin. Se basant sur l'étude de ce tableau, Sir M. Conway (*Burlington*, mars) propose d'attribuer à Ouwater une *Vierge à l'Enfant*, de la collection G. Thomas. Parmi d'autres contributions sur les primitifs flamands et hollandais, citons celle sur le beau portrait d'homme par Lucas de Leyde (vers 1521), qui vient d'entrer dans la Galerie Nationale de Londres (*Burlington*, avril), et une autre sur le fort curieux triptyque récemment acquis par le musée de Melbourne. L'œuvre, qui représente *les Noces de Cana*, *le Miracle des pains* et *la Résurrection de Lazare*, daterait des environs de 1490, si l'on en juge d'après les portraits qui

apparaissent dans les deux premiers tableaux et qui, selon M. S. de Ricci, figurent quatre générations de la famille ducale de Bourgogne, depuis celle de Philippe le Bon, jusqu'à celle de Philippe le Beau.

Enfin, Sir Martin Conway (*Burlington*, mai) croit voir dans un portrait de *Jean Ier*,



Cl. « Studio ».

FRANK BRANGWYN.
ÉTUDE POUR UNE DES PEINTURES DÉCORATIVES DU PARLEMENT D'OTTAWA, CANADA.
Pastel.

duc de Clèves, qui appartient à notre Bibliothèque nationale, la copie d'un portrait perdu de Van der Weyden. D'après l'auteur, ce portrait daterait des environs de 1465, c'est-à-dire serait de quelques années antérieur à celui de Philippe de Croy, du musée d'Anvers.

Découvrir des œuvres remarquables de la peinture hollandaise moderne semble devenir chose fréquente en Angleterre. M. Alec Martin nous présente, dans le

Burlington (mai), un beau portrait de *Femme âgée*, par Frans Hals, daté de 1650, qu'il a trouvé dans une collection privée. Et l'on sait la découverte récente du *Saint Philippe baptisant l'eunuque*, de Rembrandt (vers 1628), œuvre longtemps perdue et qu'on ne connaissait jusqu'ici que par la gravure de Van Vliet (1631) et deux copies, à Odessa et Oldenbourg. A propos de Rembrandt, le professeur Laurie consacre une étude intéressante (*Connoisseur*, avril) à la question du *Bon Samaritain* de la collection Wallace, dont un érudit hollandais a récemment mis en doute l'authenticité. Avec l'aide des grandes photographies permettant d'étudier le travail de la brosse dans le portrait de *Titus* et d'autres tableaux dont l'authenticité est indiscutable, M. Laurie établit que l'œuvre de la galerie Wallace est bien du maître.



Cl. « Burlington magazine ».

LE GRECO. — LA MADELEINE.

Musée de Worcester (États-Unis).

Après la publicité tapageuse de tant d'articles de revues et de journaux, on croirait volontiers qu'il ne restait plus rien à dire sur le *Blue Boy* de Gainsborough. Mais quand on lit l'étude que M. W. Roberts consacre aux deux répliques de ce tableau dans *Art in America* (avril), on est vraiment étonné de voir le peu de chose qu'on sait d'une façon certaine sur la fameuse peinture. En somme, tout, depuis la date de l'exécution et l'identité du modèle, jusqu'aux différents possesseurs du tableau, tout reste dans le vague des hypothèses, on dirait presque de la légende. On croit que le *Blue Boy* est un des trois portraits en pied que Gainsborough exposa à l'Académie royale en 1770, bien que, avant l'ouvrage de Sir W. Armstrong, on penchât plutôt vers une date postérieure à 1779, date de la fameuse critique de Sir J. Reynolds au sujet de l'emploi de la couleur bleue. On croit également qu'il représente le portrait du jeune Jonathan Buttall (mort en 1805), fils de l'ami du peintre, bien que la première mention de Buttall à propos du portrait soit de 1796, c'est-à-dire de dix ans postérieure à la mort du peintre; encore cette mention ne dit-elle pas que le portrait représente Buttall, mais simplement qu'il se trouvait en sa possession. Quant à l'histoire de ses propriétaires successifs, le tableau aurait passé de Buttall à un M. Nesbitt, M. P., vers 1796-1798, ensuite au peintre Hoppner (1802 ?-1810) et enfin au marquis de Westminster, chez qui il resta jusqu'à sa vente sensationnelle. Pour ce qui concerne la réplique que M. Roberts appelle la réplique Fuller-G. A. Hearne, son histoire est encore plus embrouillée. Chose curieuse, elle aurait passé du prince de Galles à ce même Nesbitt, M. P. (1815-1830), ensuite à un M. W. Hall (1820-1856); vendue à Londres en 1870, elle fit une vive sensation dans le monde de l'art qui avait ignoré jusqu'alors

son existence. Comme l'original, elle se trouve actuellement en Amérique. Qui est l'auteur de ce deuxième *Blue Boy* ? Sir W. Armstrong avait proposé le nom de Hoppner. M. Roberts, avec peut-être plus de raison, croit que c'est l'œuvre de Gainsborough-Dupont, neveu et disciple du maître, qui semble avoir travaillé pour la clientèle de son oncle, après la mort de celui-ci.

Parmi les articles consacrés aux artistes contemporains, citons, dans le *Studio* d'avril, une étude sur les dessins de Frank Brangwyn exposés à Barbizon House, dans lesquels cet artiste puissant a exprimé les souffrances de la guerre avec un sobre réalisme dont on voit trop peu d'exemples parmi les peintres d'aujourd'hui. Enfin, si la peinture décorative du même artiste, pour le Parlement d'Ottawa, égale l'étude au pastel reproduite dans le même article, l'œuvre doit être une très belle chose.

Florence INGERSOLL-SMOUSE,
Docteur de l'Université de Paris.

REVUES D'ART SCANDINAVES

Parmi les revues d'art scandinaves, l'une des plus vivantes est assurément *Kunst og Kultur* (Art et civilisation), qui paraît en Norvège dans la vieille ville hanséatique de Bergen, sous la direction de M. Harry Fett. Cette revue, remarquable par l'élégance sobre de sa présentation et l'abondance de son illustration, entre dans sa dixième année. Elle fait, dans ses quatre fascicules annuels, une large place à l'art français et contribue efficacement à la diffusion de notre influence artistique en Scandinavie.

Cette influence est déjà assez ancienne. M. Harry Fett en apporte une preuve bien curieuse en publiant l'autobiographie du peintre norvégien Peder Balke (1804-1887) qui, après s'être formé à Stockholm et à Dresde, fit deux séjours à Paris, en 1836 et en 1846. Le roi Louis-Philippe, qui avait visité la Norvège pendant ses années d'exil et qui en avait gardé un souvenir enthousiaste, reçut Balke aux Tuileries, s'entretint longuement avec lui et lui commanda une trentaine de paysages norvégiens, notamment des vues de Trondhjem et du cap Nord. La Révolution de 1848 arrêta malheureusement l'exécution de cette commande.

Les pays scandinaves, qui ont eu le privilège de rester à l'écart et à l'abri de la grande guerre et qui bénéficient d'un change exceptionnellement favorable, ont vu pendant ces dernières années leur patrimoine artistique s'accroître dans des proportions insoupçonnées. Les amateurs norvégiens ont formé de riches collections et les derniers fascicules de *Kunst og Kultur* nous donnent d'intéressantes précisions sur ces transferts d'œuvres d'art.

L'art français tient une place de choix dans ces jeunes collections norvégiennes. L'armateur Thor Thoresen a acquis plusieurs pièces capitales de la vente Papillon; et, d'autre part, un article de *Kunst og Kultur* nous révèle l'exode, dans les collections de Kristiania et de Bergen, de quelques-unes des meilleures toiles du néo-impressionniste Georges Seurat, dont les lumineux et papillotants *Bords de Seine* semblent être particulièrement appréciés dans le pays des fjords. — Louis Réau.



Cl. Service photo des B.-A.

L'Exposition organisée au musée du Louvre en l'honneur de Champollion.

ACTUALITÉS

EN L'HONNEUR DE CHAMPOLLION

A l'exposition temporaire d'antiquités égyptiennes réunies par M. Georges Benédite autour d'un portrait de Champollion pour fêter, au musée du Louvre, le centenaire du déchiffrement des hiéroglyphes, les artistes ne goûteront pas moins que les savants ces quatre vases canopes aux cartouches de Ramsès II, d'un bleu splendide et qui défie les siècles, ces carreaux émaillés d'une porte qui remontent au roi Séthôsis I[er], ces granits, ces grès, ces basaltes, ces bronzes, ces émaux, et surtout cette sculpture essentiellement originale, si spontanément réaliste et si naïvement stylisée au cours des lointaines dynasties! *La Porteuse d'offrandes*, frêle statuette de bois peint et stuqué, du premier empire thébain; *Toui*, la supérieure des Pallacides de Min, figurine du deuxième empire de Thèbes; *la Dame Sheps*, de l'époque saïte, et contemporaine du buste de *Psammetik III* que nous pouvons dater de 525 avant J.-C., et quelques autres témoins de ce grand passé nous invitent à relire le mémoire d'Emeric David sur les *Causes de la perfection*

de la sculpture grecque, que l'Institut couronnait au concours de 1901 : car, au sortir des profondeurs séculaires de l'immémoriale Égypte, n'est-ce pas la parfaite image de la Grèce plastique qui rayonne ? Et le naturalisme décoratif des précurseurs anonymes qu'a produits la mystérieuse terre des Pharaons n'annonce pas encore l'art olympien d'un Phidias qui sut si noblement « donner la forme humaine à l'immortalité ». — R. B.



Cl. H. Manuel.

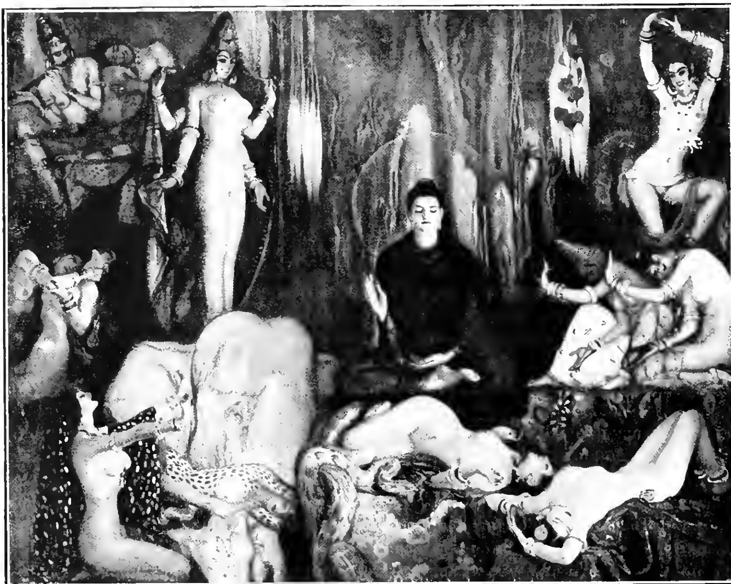
LA SALLE AMÉRICAINE A L'ANNEXE DU MUSÉE DU LUXEMBOURG, AU JEU DE PAUME DES TUILERIES

L'ANNEXE DU MUSÉE DU LUXEMBOURG

AU JEU DE PAUME DES TUILERIES

A défaut du séminaire de Saint-Sulpice, longtemps promis, puis brusquement repris par l'État, voici le Luxembourg aux Tuileries : on voudrait reparler à loisir de l'annexe inaugurée le 29 juillet au Jeu de Paume où, sur l'initiative d'un geste élégamment hospitalier, donc bien français, notre musée des artistes vivants se prolonge en accueillant pour la première fois la série totale des écoles étrangères qui ne pouvaient figurer à l'Orangerie du Luxembourg que « par roulement » ; et c'est seulement pendant la guerre, alors que nos meilleures toiles étaient à San Francisco, que M. Léonce Bénédite avait pu faire suivre l'art belge de la peinture britannique en leur donnant à propos pour trait d'union le don Brangwyn, avant de compléter avec le retour de la peinture italienne l'union des alliés. Aujourd'hui, n'en déplaise à des critiques par trop chauvins, cet ensemble cosmopolite apparaît d'autant plus instructif qu'il ne détourne en rien notre moderne musée

de sa mission nationale : car, à l'exception de la peinture anglaise dont la native originalité se révèle mieux que jamais dans le don Edmund Davis, la Belgique, depuis Stevens, l'Amérique, malgré le mystérieux génie de Whistler, et l'Italie de Boldini, comme l'Espagne même de Zuloaga, manifestent à chaque pas l'influence française : et *l'Ame de la France*, personnifiée par la statue de M. Sarrabezolles, a raison de se dresser sur le seuil du nouveau palais où se groupent les états les plus récents, sinon les tout derniers, de la peinture des deux mondes. — Raymond Bouyer.



E. Chicharro. — Le Rêve de Bouddha.
Médaille d'honneur du Salon de Madrid.

EN ESPAGNE

Le peintre E. Chicharro qui, après avoir été jadis un élève remarqué de l'Academie d'Espagne à Rome, — celle-ci correspond, on le sait, à notre Villa Médicis, — en est aujourd'hui le directeur, a envoyé au dernier Salon de Madrid un important tableau auquel il travaillait depuis longtemps et dont nous donnons ici la reproduction : *le Rêve de Bouddha*. Cent trente voix sur cent quarante-cinq lui ont fait attribuer la médaille d'honneur. Des banquets offerts par ses confrères ont marqué à cette occasion la place importante qu'occupe M. Chicharro dans la peinture académique actuelle et l'estime dans laquelle on tient chez nos voisins sa très sympathique personnalité. — A. D.

LES LIVRES

L'HISTOIRE DE LA FRANCE AU MUSÉE DE CLUNY[1]

« Ce petit ouvrage, nous dit l'auteur, n'est pas destiné aux érudits. Il s'adresse au public .. aux esprits de bonne volonté qui désirent comprendre et s'émouvoir. » Le livre que nous donne M. Haraucourt n'a rien, en effet, de la sécheresse d'un catalogue. C'est un travail de vulgarisation, un guide: mais jamais guide ne fut conçu sous une forme plus vivante et plus originale.

« Les œuvres d'art étant par excellence l'expression psychique de la race dont elles émanent », il faut, pour les comprendre, les étudier dans le milieu où elles sont nées. C'est en partant de ce principe que M. Haraucourt nous guide à travers les salles de son musée. *Les Siècles et les âmes*, tel est le titre de la première partie. La sculpture monumentale est de toutes les formes d'art la plus impersonnelle, celle qui résume le mieux les tendances et les aspirations communes d'une époque : c'est donc elle que l'auteur nous présente tout d'abord, en même temps qu'il évoque, en quelques pages, toute l'histoire de la France: analyse rapide, mais complète, où rien ne fait hors-d'œuvre, où les dates et les faits ne sont là que pour bien marquer la formation et l'évolution du génie français.

Le lecteur se trouve ainsi tout préparé à comprendre la seconde partie de l'ouvrage : *les Meubles et les mœurs*. Salle par salle, série par série, l'auteur nous montre l'art appliqué aux diverses industries : l'art du bois et l'art du fer, le cuir et les tissus, les bijoux et les émaux, la faïence et la porcelaine. En nous faisant assister à la vie intime de nos pères, il nous explique pourquoi tel meuble est né, pourquoi il s est transformé; il nous donne l'étymologie des diverses désignations, nous indique les procédés techniques... Tout est dit dans ce petit guide de deux cents pages. La seule chose que l'auteur ne dise pas, c'est qu'il y a vingt ans ce livre n'aurait pu être écrit : il n'est que le complément, et, pour ainsi dire, l'illustration de l'œuvre accomplie par le directeur qui a su faire de son musée un musée vraiment moderne par le classement logique des collections, sans rien enlever au charme de l'ancien hôtel des abbés de Cluny. — F. M.

LIVRES NOUVEAUX

— *Répertoire des peintures datées*, par Isabella Errera. Tome II. — Bruxelles, G. van Oest, in-4°.

— *The Ninth volume of the Walpole Society, 1920-1921*, par A. J. Finberg. — Oxford, in-4°, 36 pl.

— *Bartholomeus van der Helst*, par le Dr J. J. de Gelder. — Rotterdam, W. L. et J. Brusse, in-4°, 41 pl.

— *Essai sur l'Art décoratif*, par Gabriel Mourey. — Paris, Ollendorff, in-12, pl.

— *L'Histoire de France expliquée au Musée de Cluny*, par E. Haraucourt. — Paris, Larousse, in-12.

1. *L'Histoire de France expliquée au musée de Cluny. Guide annoté par salles et par séries*, par Edmond Haraucourt. — Paris, Larousse, 1922, in-8, 196 pages.

— Adolfo VENTURI. *Luca Signorelli interprete di Dante.* — Firenze, Le Monnier, in-12, pl.

— Adolfo VENTURI. *Luca Signorelli.* — Firenze, G. et P. Alinari, in-12, pl.

— Adolfo VENTURI. *Il Botticelli.* — Firenze, Le Monnier, in-12, pl.

— *Coup d'œil sur Bel-Œil*, par le Prince DE LIGNE, publié par le comte Ernest DE GANAY. — Paris, Bossard, in-16.

— *L'Art enseigné par les Maîtres : le Paysage*, par Henri GUERLIN. — Paris, H. Laurens, in-12.

— *Nouvelles théories sur l'art moderne. Sur l'art sacré*, par Maurice DENIS. — Paris, L. Rouart et J. Watelin, in-16.

— *Souvenirs d'un vieux Romain*, par Pierre DE NOLHAC. — Paris, H. Floury, in-12.

— *L'Art et les Artistes en Ile-de-France au XVIe siècle*, par le Dr LEBLOND. Tome VI. — Paris, E. Champion, in-8°.

— *Norges Malerkunst in Middelalderen*, av Harry FETT. — Kristiania, Alf. Cammermeyer, grand in-4°.

— *La Peinture à Bruges*, par FIERENS-GEVAERT. — Bruxelles et Paris, G. Van Oest, in-4°, pl.

— *Rapports d'experts (1712-1791)*, publiés par Georges WILDENSTEIN. — Paris, les Beaux-Arts, in-4°.

— *Gabriel Fauré*, par A. DUJET. — Paris, Sansot, in-16.

— *Auguste Ravier*, par Paul JAMOT. — Lyon, Lardanchet, in-4°, pl.

— *Les Sculpteurs romans*, par Alexis FOREL. — Paris, H. Champion ; et Genève, F. Boissonnas, 2 vol., in-4°, fig. et pl.

— *La Cathédrale de Bayeux*, par Jean VALLERY-RADOT (Petites Monographies des Grands Édifices de la France). — Paris, Laurens, in-16, fig.

— *Le Mobilier des provinces dévastées*, par Léandre VAILLAT. — Paris, Chambre syndicale des entrepreneurs de menuiserie, in-8°, fig.

— *Société auxiliaire du Musée de Genève. Mélanges publiés à l'occasion du 25e anniversaire de la Fondation de la Société.* — Genève, Albert Kundig, in-4°, pl.

— *La Pologne et les Polonais*, par le Dr BUGIEL. — Paris, Bossard, in-16.

— *A. Delaherche*, par Georges LECOMTE (l'Art décoratif moderne). — Paris, E. Mary, in-16, pl.

— *La Peinture*, par Tristan KLINGSOR (l'Art français depuis vingt ans). — Paris, Rieder, in-16, pl.

— *L'Architecture*, par L.-E. MAGNE (l'Art français depuis vingt ans). — Paris, Rieder, in-16, pl.

— *L'Art religieux finlandais au moyen âge.* — Helsingfors, Anderson et Söderström, in-4°, fig. et pl.

— *L'Art russe* : Tome II, *de Pierre le Grand à nos jours*, par Louis RÉAU. — Paris, Laurens, in-8°, pl.

— *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, par Paul BOURGET. — Paris, Plon, 2 vol., in-16.

— *Critique sentimentale. Souvenirs sur les Cazin et sur Albert Lechat*, par Henri MALO. — Paris, R. Chiberre, in-16, pl.

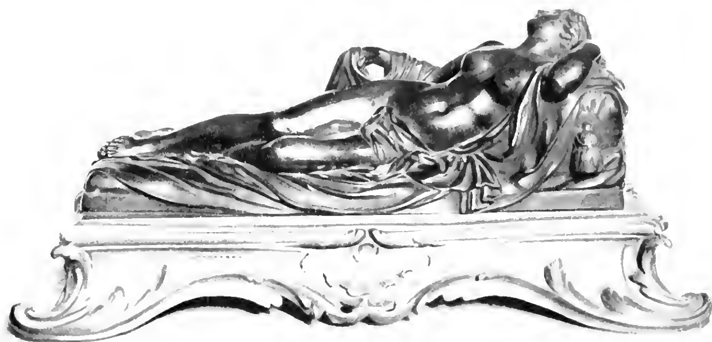
— *Le Roman de Gustave Courbet, d'après une correspondance originale du grand peintre*, par Pierre BOREL. — Paris, R. Chiberre, in-16, pl.

— *Les Sculptures de la Cathédrale de Poitiers*, par Elisa MAILLARD. — Poitiers, Société des Antiquaires de l'Ouest, gr. in-4°, fig. et pl.

— *Histoire de l'Asie*, par René GROUSSET. — Paris, C. Crès, 3 vol. in-8°.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



Atelier de Jean de Bologne. — Nymphe dormant.
Terrasse en bronze, d'époque Louis XV.

ÉTUDES SUR LE MUSÉE DE MONTPELLIER[1]

II. — LES BRONZES.



Le musée de Montpellier possède une importante collection de bronzes qui n'ont jamais été étudiés et dont je voudrais signaler au moins les plus remarquables. C'est d'abord toute une série de statuettes, œuvres de Jean de Bologne ou de son atelier, qui ont été léguées en majeure partie par Valedau, en 1836. Ces bronzes étaient très recherchés dès la fin du xvi[e] siècle et recueillis dans toutes les grandes collections de l'Europe. C'est que Jean de Bologne, depuis la mort de Michel-Ange, était le plus grand sculpteur de l'Italie. Le cardinal de Richelieu possédait une série importante de ces statuettes et celles qui sont conservées au Louvre proviennent sans doute de sa collection[2]. Ces bronzes ont pour

1. Quatrième article. Voir la *Revue*, t. XLI, p. 117, 211 et 277.
2. Courajod, *Quelques Sculptures de la collection du cardinal de Richelieu*.

auteurs Jean de Bologne ou des artistes de son atelier, tels que Susini, Tacca et autres, qui reproduisaient les compositions du maître.

Parmi ces œuvres, *les Travaux d'Hercule* étaient particulièrement célèbres au temps de l'artiste, et les amateurs s'efforçaient d'en recueillir une série complète. On en trouve des exemplaires au Louvre, au Bargello, dans tous les musées d'Europe. Le musée de Montpellier en possède trois, d'une qualité exceptionnelle. Le premier est un grand groupe de 0 m. 65 de haut, représentant le *Combat d'Hercule et d'Achéloüs*. Le héros nu, la tête coiffée du mufle de lion, brandit sa massue pour frapper son ennemi, déjà terrassé, qu'il maîtrise de la main et du pied. Les deux autres représentent, l'un le *Combat d'Hercule avec le lion de Némée*, l'autre le *Combat d'Hercule avec le dragon Ladon*[1]. Ce genre de composition, où se combinaient les formes de l'homme et celles de l'animal, plaisaient particulièrement à Jean de Bologne. Dans le groupe du *Lion de Némée*[2], où le corps de l'homme arc-bouté s'oppose à celui du fauve, le sentiment du style, la netteté de l'exécution, la beauté de la patine, rappellent les plus précieux bronzes grecs de l'époque archaïque. C'est aussi à l'atelier de Jean de Bologne[3] qu'il convient d'attribuer la *Nymphe dormant*, placée sur une magnifique terrasse en bronze doré d'époque Louis XV; elle a été léguée au musée par M. Fages, le gendre et l'héritier du fameux Fontanel. Sur un lit de forme antique, la tête appuyée sur des coussins, est étendue la nymphe endormie, nue, les jambes légèrement repliées, le bras gauche ramené sous la nuque; de la main droite, elle écarte la draperie qui la recouvre. On connaît deux variantes de cette composition. Tantôt, la nymphe est seule, comme dans notre exemplaire et dans celui du Louvre[4]; tantôt elle est accompagnée d'un satyre qui, debout, à gauche, la contemple dans son sommeil.

Trois grands bronzes, hauts de 0 m. 60 environ, montés sur des socles en bronze doré : le *Jupiter*, le *Polyphème* et le *Guerrier gaulois* (?), font certainement partie d'un même ensemble. Debout, le torse nu, les cheveux et la barbe bouclés, un long manteau retenu sur l'épaule gauche

1. Un exemplaire analogue est publié par Bode, *Italian bronze statuettes of the Renaissance*, t. III, pl. CCIX.

2. Ce beau bronze, placé sur un socle de porphyre, fut acquis pour 162 francs par Valedau à la vente Villeminot, 25 mai 1807, nº 248 du catalogue.

3. Ce bronze n'est pas donné par tout le monde à Jean de Bologne, malgré la mention qui en est faite par Baldinucci, édition de 1811, t. VIII, p. 133.

4. Nº 147 du catalogue.

et enroulé autour de la ceinture, Jupiter tient le foudre de la main droite relevée. Un exemplaire analogue, conservé au Louvre [1] et provenant des anciennes collections royales, présente une légère variante : un aigle est figuré, à droite, aux pieds de Jupiter.



Atelier de Jean de Bologne.
Combat d'Hercule et d'Achélous.

Le *Polyphème* et le *Guerrier* se font nettement pendant. Polyphème, nu, une draperie autour des reins, brandit un quartier de roc qu'il va précipiter sur Ulysse et ses compagnons. Le mouvement du corps le porte vers la gauche. Au contraire, le *Guerrier* a le corps incliné vers la droite. Il est debout, nu, avec ses longs cheveux et sa barbe fournis comme un Gaulois; mais j'ignore ce que l'artiste a voulu représenter exactement. De la main gauche, le héros tient une épée au fourreau; de la droite, il écarte une draperie posée sur l'épaule gauche. Le pied droit repose sur un bouclier; en arrière, on voit un casque dont le cimier est formé d'un sanglier. A qui attribuer ces trois beaux

1. N° 222 du catalogue.

bronzes? Dans le catalogue du Louvre, le *Jupiter tonnant* est désigné comme un spécimen de l'art français à l'époque de Louis XIV. L'histoire des bronzes du XVIIe siècle est encore assez mal connue pour que l'hésitation soit permise, et je me demande s'il ne conviendrait pas de rapporter nos trois bronzes, ainsi que les précédents, à l'atelier de Jean de Bologne.

De Jean de Bologne au Bernin, la transition est toute naturelle. Après lui et comme lui, le Bernin fut le plus grand sculpteur de l'Italie, c'est-à-dire de l'Occident; c'est au Bernin comme à Jean de Bologne que s'adressaient tous les souverains en quête d'un sculpteur officiel pour l'exécution de leurs monuments. Après avoir été michelangesque au XVIe siècle, puis bologuesque, le style de la sculpture européenne fut ensuite, naturellement, berninesque. On collectionna les bronzes du Bernin comme on avait collectionné ceux de Jean de Bologne. Le musée possède un exemplaire exceptionnellement beau, par les dimensions, — il a près d'un mètre de haut, — et la qualité de l'exécution, d'un des chefs-d'œuvre du Bernin, le groupe d'*Apollon et Daphné*. La fonte, — française ou italienne, je ne sais, mais très probablement française, — conserve toutes les délicatesses et les nuances les plus fines du marbre original[1].

Il me reste, pour finir, à signaler deux précieuses petites statues équestres, auxquelles on n'a pas, ce me semble, accordé jusqu'ici l'attention qu'elles méritent. La première est une statue d'*Henri IV*, haute de 0 m. 37, dressée sur un socle de marbre blanc. Elle a été léguée en 1836 par Valedau. Du premier coup d'œil, on s'aperçoit qu'il ne s'agit nullement, comme l'indique l'ancien catalogue, d'une réduction de la statue de Lemot, élevée sur le Pont-Neuf sous la Restauration, mais d'un bronze beaucoup plus ancien, qui remonte au XVIIe siècle. Ainsi, il se rapproche bien plutôt de la statue originale, œuvre de Jean de Bologne et de Franqueville. Ce ne serait pourtant pas non plus une raison pour y voir un simple écho de cette statue célèbre. La franchise, la simplicité du style, la netteté de l'exécution, le caractère tout à fait français de la physionomie du Vert-Galant ne correspondent pas à un travail d'inspiration italienne. On y reconnaîtrait plus volontiers une œuvre sortie

1. Ce groupe, qui figura à la vente Tolozan, le 2 février 1802, n° 194 du catalogue, reparaît à la vente Villemaot, du 25 mai 1807, où Valedau en fit sans doute l'acquisition avant de le léguer au musée.

d'un atelier français. Au temps d'Henri IV et Louis XIII, il existait autour de la famille royale, au Louvre comme à Fontainebleau, un groupe d'artistes français qui s'étaient spécialisés dans la fabrication des figurines en terre cuite ou en faïence[1], telle une statuette de Louis XIII, en faïence de Fontainebleau, qui a passé par la collection Dupont-Auberville. Bien plus, le fameux Guillaume Dupré avait exécuté une statuette de Louis XIII dauphin, et Courajod attribuait au même artiste une statuette équestre conservée aujourd'hui au Bargello, à Florence. C'est à un artiste français de ce groupe, sans vouloir désigner nommément Guillaume Dupré, qu'il conviendrait, à mon avis, d'attribuer la statuette du musée de Montpellier[2].



ATELIER DE JEAN DE BOLOGNE (?). — POLYPHÈME.

1. Cf. Courajod, *Leçons*, t. III, p. 270

2. Dans les ventes de la fin du XVIII[e] siècle, on suit « une statuette équestre d'Henri IV, très bien modelée et réparée, sur socle de marbre blanc » (vente Le Roy de Senneville, avril 1780, n° 114, 135 livres), — qui reparaît à la vente de l'imprimeur Prault aîné, le 13 février 1807, n° 52, où il y a des chances pour que l'ait acquise Valedau. Que ce soit la nôtre, comme il est probable, ou une autre, on voit que la statuette équestre d'Henri IV représentait un objet précieux que l'on conservait dans les cabinets de curieux.

L'autre statuette équestre, qui provient également de la collection Valedau, n'offre pas un moindre intérêt. C'est une charmante figure, haute de 0 m. 42, d'une exécution raffinée. Elle est désignée au catalogue sous le titre de : *Louis XV à cheval, modèle réduit de la statue de la place Louis XV, par E. Bouchardon*. Mais, si cette attribution paraît contestable, je n'ai malheureusement point d'identification exacte à proposer. Il semblerait pourtant facile de retrouver l'original ; le nombre des statues équestres érigées tant en France qu'en Europe au XVIII[e] siècle, ne dépasse guère la douzaine, et le tour en est vite fait. Si l'on élimine celles dont, à première vue, il ne saurait être question, il n'en reste guère que trois auxquelles on pourrait songer : le *Louis XV* de Bouchardon à Paris, le *Louis XV* de Lemoyne à Bordeaux, le *Frédéric V* de Saly à Copenhague. Les deux premières, détruites pendant la Révolution, ne nous sont plus connues que par des gravures ou des réductions. La troisième seule subsiste. Une différence essentielle entre ces trois statues et la statuette de Montpellier, vient de ce que, dans les trois premières, le cheval est représenté au pas, et dans la dernière, au galop ; celle-ci ne peut donc pas être considérée comme une simple réduction d'aucune des autres, mais tout au plus comme une interprétation très libre. M. Roserot, qui l'a reproduite d'abord dans la *Gazette des Beaux-*



ÉCOLE FRANÇAISE, XVII[e] SIÈCLE. — HENRI IV.

Arts[1], y reconnaissait le *Louis XV* de Bouchardon ; plus tard, dans son ouvrage définitif sur le sculpteur[2], il renonce à cette attribution et paraît songer plutôt au *Louis XV* de Lemoyne à Bordeaux.

Je m'étais demandé moi-même s'il fallait, dans ce jeune cavalier royal, reconnaître Louis XV, et j'avais eu l'idée d'y voir plutôt Frédéric V de Danemark. Mais la comparaison de la statuette avec la statue de Copenhague et avec le buste de Frédéric V, par Saly, ne m'a pas donné la certitude que j'avais cru saisir un instant. Faute de textes formels, et à s'en tenir seulement aux résultats de la méthode comparative, il faut décidément en revenir au *Louis XV* de Lemoyne, à Bordeaux. Si on examine la gravure qu'en donne Patte[3], on constate bien d'abord, entre la statue et la statuette, une différence capitale dans l'allure du cheval, ici au galop et là au pas ; mais cette réserve faite, on notera de singulières analogies dans le type du cheval, d'une race un peu conventionnelle, avec cette belle croupe arrondie, ces pattes fines, cette tête petite aux naseaux busqués, — puis dans les traits et la chevelure du personnage, les détails du costume, le harnachement du cheval. Dans aucune des autres statues,



École française, xviii[e] siècle. — Louis XV.

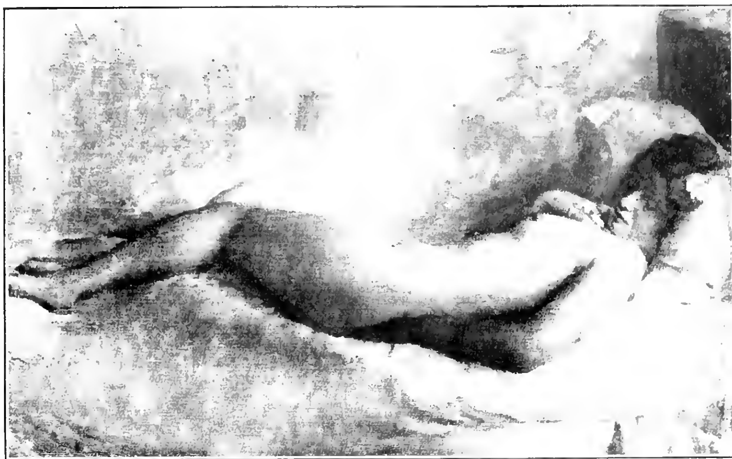
1. 1897, t. XVIII, p. 165.
2. P. 101.
3. *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, pl. XIV.

on ne rencontre d'aussi étroites concordances. Il resterait à expliquer pourquoi, quand, et dans quelles circonstances, Lemoyne, — ou un autre artiste, — aurait exécuté une réduction de la statue originale, avec cette variante essentielle. On pourrait se demander s'il ne s'agit pas là d'un projet primitif de Lemoyne, abandonné à cause des difficultés d'exécution en grandes dimensions. Saly, à Copenhague, pour la statue de Frédéric V, avait eu la même ambition, suivie des mêmes renoncements. Il était réservé à Falconet de réaliser, dans son *Pierre le Grand*, le type dont ses prédécesseurs avaient cherché vainement la formule.

André JOUBIN,
Conservateur de la Bibliothèque d'art et d'archeologie
de l'Université de Paris.



Atelier de Jean de Bologne.
Hercule et le lion de Némée.



Cl. A.-D. Dupont.

A. Déchenaud. — Le Sommeil (1915).

ARTISTES CONTEMPORAINS

ADOLPHE DÉCHENAUD

Lorsque, dans une figure, on aime la vérité profonde, grave et simple, l'étude recueillie du caractère, la construction solide, la vie sans artifice, il est impossible de ne pas remarquer, dans n'importe quelle exposition, les portraits vivants et calmes, délicatement modelés, d'Adolphe Déchenaud.

C'est un artiste à la fois très savant et très sensible. Sa science, qui est grande, ne refroidit jamais ses impressions, qui sont vives, et lui permet de les réaliser jusqu'au bout. Sa sensibilité, qui est frémissante, mais s'accompagne toujours d'une forte méditation, ne se contente jamais des esquisses dont elle pourrait se satisfaire, si elle était moins exigeante pour elle-même, des études insuffisamment poussées, des réalisations arrêtées à mi-route.

D'un tel ensemble de qualités, peu fréquemment réunies chez un

même artiste, résulte cette perfection, parfois un peu sévère, qui caractérise l'œuvre de ce peintre. Elle fait honneur à l'art de notre époque.

Le succès et les hommages qui, dans le vertige actuel, ont récompensé le digne et sérieux effort de ce peintre prouvent que, à défaut d'une popularité bruyante, l'admiratif respect des gens de goût lui est depuis longtemps acquis.

La plupart de ses portraits et de ses figures constituent des tableaux qui, après avoir fait grande impression partout où ils furent exposés, sont restés célèbres. Au musée du Luxembourg, à celui de la Ville de Paris (Petit-Palais), à ceux de Dijon, de Mâcon, et de maintes autres grandes villes françaises ou étrangères, on retrouve avec plaisir leur vie et leur vérité profondes, leur dessin expressif, leur forte structure et leur modelé délicat.

Je suis convaincu que dans une exposition d'ensemble où Déchenaud réunirait ses principaux portraits, ses tableaux les mieux composés, ses nus les plus fins et les plus harmonieux, sa calme maîtrise apparaîtrait éclatante et surprendrait beaucoup de ceux-là mêmes qui croient lui rendre suffisamment justice.

A cette forte impression, — qui, d'année en année, se renouvelle et s'accentue, — d'un talent sincère, grave, savant et délicat, ont justement correspondu les plus hautes récompenses : le prix de Rome, la médaille d'honneur du Salon confirmant avec éclat toutes les autres médailles tour à tour obtenues, le ruban rouge, de très bonne heure un fauteuil à l'Institut. Ce modeste, vivant à l'écart et pour son seul travail qui le passionne, n'avait pas cinquante ans lorsque, par une très belle élection, il fut invité à s'y asseoir.

Mais son existence retirée et si dignement laborieuse est sans histoire. Dénuée de pittoresque et d'aventures, elle ne prête pas aux anecdotes. Déchenaud n'a pas pris soin de se créer à lui-même une légende et, dans sa maison de Neuilly, en haut de laquelle il travaille tout le jour, il vit silencieusement la vie la plus retirée, la plus uniforme.

Nulle affectation d'ailleurs dans cette attitude exagérément réservée. Lorsqu'on cause avec ce peintre, on découvre qu'il n'a pas le sentiment du temps écoulé, de l'heure qui passe, qu'il se rappelle à peine les événements de sa propre vie. En tout cas, il est fort embarrassé pour les mettre à leur date et dans leur succession normale. Dans le monde, il ne voit



A. Dechenaud. — Portrait du père de l'artiste (1901).

Musée du Luxembourg.

que des formes, des couleurs et des lumières et il ne se soucie que de son œuvre.

Tout placide qu'il apparaisse à première vue, il est fort nerveux, sensible, vibrant. Cette vive sensibilité est d'ailleurs inscrite sur son maigre visage blême, prématurément creusé de rides, comme, sous la calotte des cheveux blanchis de très bonne heure, sa réflexion concentrée et sa vision aiguë se lisent dans l'intensité d'un regard gris bleu toujours en mouvement.

C'est en Bourgogne que, un peu par hasard, est né Adolphe Déchenaud. Après une jeunesse passée loin de cette province et presque sans rapports avec elle, il a senti tout à coup se réveiller pour elle, dans son cœur, un attachement héréditaire — car tel est le berceau de sa famille maternelle — et il y a fait construire une maison où, l'été, il se donne souvent le plaisir de peindre les bonnes figures franches, les trognes joviales des vignerons et des paysannes de la contrée.

Son père, Joseph Déchenaud, était un méridional, à l'esprit vif et entreprenant, qui avait vu le jour à Saint-Martin-de-Caux, près d'Arles, et qui, fort entendu aux affaires, se spécialisa dans l'alimentation. A Paris, où il s'était fixé de bonne heure, ce commerçant rencontra et épousa une jeune fille originaire de Bourgogne, Mlle Jeanne Michel, qui était venue habiter chez sa sœur aînée, mariée dans la capitale.

Comme le nouveau ménage avait à ses débuts une existence fort encombrée par le travail, c'est chez ses parents que la jeune mère vint faire ses couches. Et voilà comment, le 19 juin 1868, Adolphe Déchenaud vit le jour au Dézaret, hameau de la commune de Saint-Ambreuil, à 8 kilomètres de Sennecey-le-Grand, arrondissement de Chalon-sur-Saône.

C'est là qu'il fut élevé par ses grands parents. Il avait un peu plus d'un an et demi lors de la guerre de 1870. Mme Déchenaud s'alarme. Elle craint d'être séparée de son fils et de sa Bourgogne natale. En septembre, elle va l'y chercher. Et, bien malencontreusement, elle le ramène à Paris juste à la veille du siège.

Désormais la vie du futur artiste se passe dans la capitale. Ses parents, dont le négoce est maintenant prospère, le gardent avec eux. Mais, selon les exigences de leurs entreprises, ils changent souvent de quartier. Après la barrière du Trône, c'est la rue Rambuteau, puis la rue Cadet,

enfin la rue Vivienne qu'ils habitent. Dès qu'il est en âge d'apprendre à lire et à écrire, Adolphe Déchenaud fréquente les écoles communales



A. DECHENAUD. — PORTRAIT DE Mme WALLUT (1912).

de ces districts parisiens. Puis, en 1879, lorsqu'il atteint sa onzième année, son père, ayant le désir qu'Adolphe travaille sérieusement, le met dans une pension de Neuilly, à l'institution Daix-Borgne qui, fort

estimée, se trouvait dans les parages où l'artiste a aujourd'hui son atelier.

Il y reste trois ans, travaille avec assiduité, et déjà il éprouve un vif plaisir à dessiner. Pour son propre amusement, il fait des croquis d'animaux, de passants, de figures. D'ailleurs, à l'institution Daix-Borgne,



Cl. Crevaux.

A. DECHENAUD. — LA BONNE PRISE (1911)

Palais des beaux-arts de la Ville de Paris.

existe un cours de dessin fait par un maître qui est en même temps professeur de violon. C'est à ce double titre qu'il s'occupe de notre écolier. Il le prend en affection à cause de sa sensibilité et de sa mémoire des formes, surprenante chez un enfant qui n'a guère d'autre mémoire.

En 1882, Adolphe Déchenaud est envoyé à l'École Turgot où il reste tout juste une année d'étude. Puis, le voilà en liberté chez lui où son père, ne voulant pas contrarier son goût pour l'art, le laisse vivre et travailler



Cl. [illegible]

A. Déchenaud. — Les Noces d'or (1909).

Musée de Dijon

comme il lui plait. Il se borne à faire venir le professeur de dessin et de violon, auquel l'enfant s'était attaché à la pension de Neuilly et qui s'intéressait à son élève, et on le prie de lui continuer à domicile ses leçons.

Bientôt ce brave homme eut la franchise de déclarer qu'il ne pouvait plus rien apprendre à son élève. Ne venait-il pas de reconnaître que, dessinant un petit *Mercure*, le jeune Déchenaud s'était admirablement tiré d'un raccourci de bras dont les difficultés avaient arrêté le professeur lui-même?

Alors, convaincu par un tel progrès et par l'honnête déclaration de ce maître scrupuleux, M. Déchenaud père prit le parti de laisser son fils devenir artiste. N'exigeant pas qu'il poussât plus loin, d'une manière suivie, ses études générales, il le fit entrer à l'atelier Julian. Adolphe Déchenaud avait alors 14 ans et demi. Là, il dessina beaucoup d'après le modèle vivant. Il y eut comme professeur Jules Lefebvre et Boulanger.

Vers l'âge de 17 ans, tout en restant fidèle à cet atelier, Adolphe Déchenaud se fait recevoir à l'École des Beaux-Arts, non pour y travailler, mais pour avoir le droit de prendre part aux divers concours. Et c'est à ce moment-là que notre jeune dessinateur commence à peindre.

En 1886, à 18 ans, il interrompt ses études pour faire son année de volontariat au 13e régiment d'infanterie, à Nevers, et rentre ensuite à l'atelier Julian, où il peint désormais plus qu'il ne dessine. En particulier, il exécute de très nombreuses études peintes d'après le modèle vivant. Et, participant aux concours de l'École des Beaux-Arts, il a successivement, à partir de 1887, tous les prix que l'on peut souhaiter et conquérir.

En 1891, il obtient le second grand prix de Rome avec une très intéressante petite toile, *Philémon et Baucis*, actuellement au musée de Mâcon, chef-lieu de son département natal, et pour laquelle trois des membres du jury et non des moindres, Henner, Hébert, Benjamin Constant, ne cessèrent, jusqu'au bout de la délibération, de demander le premier grand prix.

Au cours des années 1892 et 1893, Déchenaud ne fut point parmi les élus. Les premiers grands prix de Rome furent attribués à MM. Lavergne et Mitrecey, celui-ci intelligent, cultivé, très artiste. Selon les prévisions de tout le monde et d'après les toiles qu'il eut le temps de peindre, il devait aller fort loin. Il était l'ami le plus intime d'Adolphe Déchenaud, qui n'en parle qu'avec une admirative affection, et dont Mitrecey fit un fort intéressant portrait. Malheureusement, ce jeune peintre si doué et

qui donnait tant de promesses, mourut à Florence, d'une crise d'appendicite, au moment même où il se rendait à Rome pour y occuper sa place à la Villa Médicis.

Deux premiers grands prix de Rome sont attribués en 1894. L'un d'eux va au remplaçant du pauvre Mitrecey. C'est Déchenaud qui l'obtient, avec une *Judith montrant la tête d'Holopherne au peuple*. Selon le



A. DÉCHENAUD. — DANS L'ATELIER (1913).

règlement, il ne séjournera que trois années à la Villa Médicis, c'est-à-dire le temps que le premier bénéficiaire avait encore à y passer. C'est au peintre Georges Leroux qu'est donné l'autre premier grand prix. Il part avec Adolphe Déchenaud, mais pour quatre ans.

En plus de Georges Leroux, son compagnon de départ et de route, les camarades que Déchenaud retrouve là-bas, et en compagnie desquels il passe ses années d'études, de gaie jeunesse et d'enchantement, sont les peintres Dewambez, le graveur Antoine Dezarrois, le sculpteur Sicard, le

musicien Rabaud, maintenant directeur du Conservatoire, les architectes Eustache, Pontremoli, Chaussemiche, aujourd'hui architecte du château de Versailles, et le statuaire Constant Roux qui, plus tard, épousa la sœur de l'artiste.

Durant ce séjour de trois années à la Villa, Déchenaud ne s'offrit pas une seule permission pour respirer l'air de Paris. C'est sa mère qui vint passer un an à Rome avec son fils. Il y travaillait beaucoup, étudiait les maîtres avec enthousiasme et conscience. Les vacances venues, il allait avec Dewambez se promener dans la montagne, découvrir villages et petites villes.

En 1898, Adolphe Déchenaud rentre à Paris. Et voilà les années de grande production personnelle qui commencent. Il a 32 ans.

Son premier envoi au Salon est un de ces nus si fins, si délicatement modelés, où il excelle, qu'il peint avec amour et par lesquels, depuis cette époque, il ne cessa jamais de se reposer de ses portraits et de ses autres grandes compositions de figures. Très vivants, ces nus ont un grand charme de pureté et de poésie. On sent que Déchenaud y met toute sa douceur, son sens des jolies formes souples et des harmonieuses cadences de lignes et que sa sensibilité, recueillie mais vive, se complaît à ces évocations de la grâce féminine.

En 1900, c'est un portrait d'un mâle accent, qui vaut à son auteur une médaille d'argent.

Au Salon de 1901, le portrait du père de Déchenaud, dont tous les artistes et les gens de goût ont gardé le souvenir, produit une impression très vive. C'est un chef-d'œuvre de vie et de vérité. On en admire les qualités plastiques. On a le pressentiment de tout ce qu'on peut attendre d'un artiste ayant une telle conscience et un tel savoir.

Il était accompagné d'un beau portrait de *la Mère Mathon*, la pittoresque et légendaire concierge de la maison où, sur la place Pigalle, habitaient Henner et Puvis de Chavannes. Il est actuellement au musée Decaen.

Ces deux portraits, — le premier surtout, — qui eurent beaucoup de succès, valurent à l'artiste sa première médaille et l'estime des connaisseurs. Certains « bons camarades » s'en émurent. Avec cette science des restrictions par laquelle les envieux excellent à diminuer l'éclat d'une réussite, ils insinuèrent que ces œuvres n'étaient en somme que des

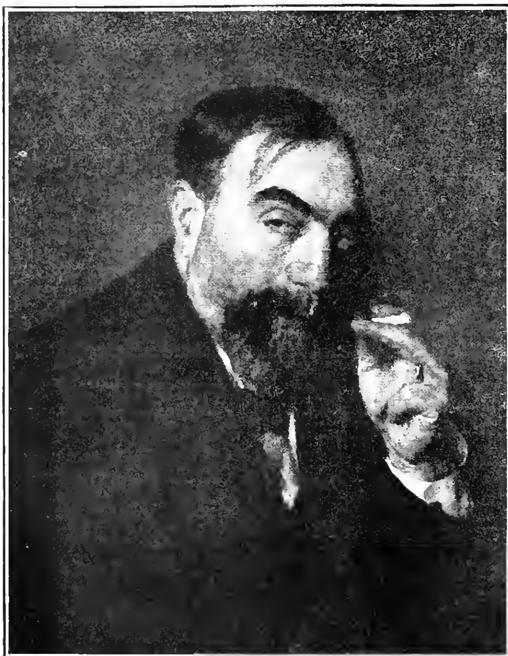


Cl. Vizzavona.

A. Déchenaud. — Portrait de M. Pontremoli (1914).

portraits et que notre jeune vainqueur avait encore à fournir la preuve qu'il était capable de composer et de peindre des tableaux.

C'était précisément le plus cher désir d'Adolphe Déchenaud. Il en guettait l'occasion et attendait avec impatience d'en avoir le moyen. Son succès du Salon lui ayant assuré quelques mois de libre travail, il vint, durant l'été, s'installer à Nanton, village à mi-côte de la vallée de la Grosne, dans la région même de Saône-et-Loire où il est né, pour y faire des tableaux d'après la vie et les mœurs des paysans.



A. Déchenaud. — Portrait du sculpteur François Sicard.

Ce fut le début de toute une série de très intéressantes toiles dans la tradition du grand réalisme français. L'artiste sincère et recueilli qu'est Déchenaud apporta, dans l'observation du travail rustique et des scènes de l'existence au village, le scrupule, l'amour de la vie, le sens de la forme, la recherche du caractère que jusqu'alors il avait montrés dans ses seuls portraits. Il y joignit une note de jovialité, de bonne humeur dans la vérité et de bonhomie malicieuse, parfois même de tendresse contenue, qui est assez particulière à la Bourgogne.

Aucun escamotage. Aucun artifice. C'est la santé et la vie mêmes. Les campagnards de Déchenaud ne sont jamais des silhouettes vides. Ils sont

dans l'atmosphère. Ils ont cette puissance de formes, cette vérité de structure, ce caractère saisissant des visages qui nous font sentir leur humanité.

A cette veine, qui nous valut de fortes œuvres, nous devons *les Vendangeurs* (1902) où, dans un « cuvage », — c'est-à-dire l'endroit où, à l'automne, on fait le vin, — à côté du pressoir et des cuves, huit personnages au repos, les manches retroussées et, devant leur corps, le tablier de grosse toile grise qu'ils ont toujours pour ces sortes de besognes, mangent et boivent sur des planches soutenues par des tonneaux vides. L'harmonie un peu grise de cette toile est égayée par le corsage bleu de la femme qui rôde autour du pressoir, comme il arrive si souvent et, au premier plan, tient son enfant dans ses bras.



Cl. A.-D Dupont

A. Déchenaud. — Portrait de Mlle Simone T... (1921).

Puis, après le très beau et le très émouvant portrait de la mère de l'artiste (1903), après ceux de M. Vera (1904) et de M. Dujardin-Beaumetz, l'ancien sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, vinrent, sous la même inspiration, le tableau des *Maquignons* et surtout la magnifique toile des *Noces d'or*, actuellement au musée de Dijon, qui représente, dans un humble décor d'intérieur paysan, deux vieux époux entourés de leur famille en fête, auxquels une petite fille, gentiment intimidée, récite une fable.

Dans ce tableau, le grand constructeur de figures qu'est Adolphe Déchenaud se révèle un peintre ému et délicat de natures mortes et d'intimités. C'est un genre où, surtout s'il accompagne de personnages ces représentations du décor familier, un tel peintre peut nous donner de bien agréables surprises. Je ne me rappelle jamais *les Noces d'or* sans évoquer le fond de ce tableau qui, avec les cadres de photographies autour de la petite glace et avec, sous son globe, le bouquet de fleurs d'oranger ornant la cheminée, précise si bien l'atmosphère familiale de cette scène, et qui est peint avec tant de discrète émotion.

En 1910, le bonheur entra dans la maison du peintre sous la forme d'une jeune femme, fine et sensible, artiste elle-même, dont le beau regard noir, le charmant sourire et les brillantes frisures brunes mettent de la grâce et de la lumière dans sa vie.

C'est au Salon de 1911 que Déchenaud, continuant ses représentations si vivantes de l'existence campagnarde, expose *la Bonne prise* (au Petit Palais).

Successivement, nous voyons d'inoubliables portraits, superbes de vérité, de caractère et d'élégance, en particulier celui de Mme Wallut, aux cheveux d'argent, au regard placide et doux, aux belles mains d'aïeule élégante (1912), de Rodolphe d'Erlanger, de Me Strauss, de M. Mayer, son neveu, d'un jeune garçon en maillot bleu, de Mlle Chédanne, la fille de l'architecte réputé, en amazone grise sur un fond de vieille tapisserie.

En 1913, à quarante-cinq ans, Déchenaud reçoit de ses pairs l'hommage de la Médaille d'honneur à l'occasion de sa très belle et très importante toile *Dans l'atelier*, qui représente un groupe d'amis en train de regarder le tableau d'un d'entre eux. Tous ces visages assemblés sont saisissants de caractère et de vie. Les attitudes, les gestes, les expressions des physionomies sont merveilleusement accordés pour donner une parfaite unité à ce tableau dont les qualités de dessin et de couleur égalent celles de la composition.

Au Salon de 1914, Déchenaud fut représenté par un excellent portrait de son camarade, l'architecte Pontremoli, et par celui du marquis de Preaulx, fin Tourangeau, aux yeux souriants, à la jovialité sardonique.

C'est également à la veille de la guerre que le peintre groupa sur une même toile, fort bien composée, les portraits des vingt-cinq



Cl. A.-D. Dupont.

A. DÉCHENAUD. — LE COMITÉ DES FORGES DE FRANCE (1914).

membres du *Comité des Forges*. Chacun d'eux vit très intensément, avec tout ce qui caractérise sa personnalité, et la réunion de ces nombreux modèles a une parfaite tenue d'ensemble. C'est le type même des tableaux corporatifs que, plus heureux à cet égard que les nôtres, les peintres d'autrefois avaient la bonne fortune et l'occasion de pouvoir exécuter.

Les nombreux portraits, — entre autres ceux de son beau-père et de sa belle-mère réunis sur la même toile, du sculpteur Sicard, du prince Antoine d'Orléans, petit-fils du roi Louis-Philippe, fils du duc de Montpensier, d'un industriel, M. Puech, de M. Serge André, d'après l'intéressante figure de qui il a fait une œuvre très belle, — que Déchenaud a réalisés de 1916 à 1922, attestent plus que jamais sa sincérité et sa maitrise, son juste sentiment du caractère, la vigueur expressive de son dessin, la distinction et la parfaite tenue de son talent.

C'est un art sobre, qui atteint l'être humain dans ses profondeurs. Loin de rechercher les effets faciles, il les écarte et les dédaigne. Dans sa probité et sa conscience, Déchenaud a horreur de l'artifice.

Sa couleur, fine, délicate, harmonieuse, est sans éclat. Elle ne sonne pas de fanfares. Mais cette discrétion s'accorde avec la nature d'une telle vision, avec la gravité et le recueillement d'un artiste si réfléchi. Il ne faut exiger d'un peintre que les mérites et les séductions conformes à son tempérament.

Très estimé et très respecté, ayant réalisé une œuvre fort belle, Adolphe Déchenaud n'a pas encore cinquante-cinq ans. Il est en pleine puissance de travail et en pleine maitrise. Les importants tableaux qu'il a composés, tout en continuant la série de ses admirables portraits, montrent ce que l'on peut attendre de lui.

Ses nus d'une grâce souple et fraîche, ses charmants décors d'intimité qui nous laissent espérer des toiles fort émouvantes, lui permettent de mettre dans son œuvre une diversité attachante et de se renouveler.

Ce noble et beau passé est annonciateur d'un avenir plus rayonnant encore.

Georges LECOMTE,
Ancien président de la Société des gens de lettres.



UNE VIERGE SIENNOISE

AU MUSÉE DE NICE



ARMI les tableaux provenant de la collection Campana qui se trouvent au Musée municipal des beaux-arts de Nice, il en est un qui mérite plus particulièrement de retenir l'attention, à la fois par son bel état de conservation et par les problèmes qu'il pose à la critique. C'est celui qui porte le n° 160 au catalogue de ce musée.

Ce tableau figurait sous le n° 334 au catalogue Cornu de la collection Campana et sous la désignation : *la Vierge à mi-corps, tenant l'Enfant; à ses côtés, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme;* sans attribution. Le catalogue du musée de Nice a modifié cette identification; il voit dans ce tableau saint Jean l'Évangéliste, au lieu de saint Jérôme. Il semble bien qu'il ait raison; le saint, à gauche de la Vierge, ne porte aucun des attributs de saint Jérôme, tandis que la plume et le rouleau de parchemin qu'il tient de sa main gauche paraissent bien devoir être ceux de l'écrivain de l'Apocalypse.

Le catalogue de Nice attribue ce tableau à l'École ombrienne. Il apparaît cependant comme nettement siennois. En l'examinant, on y trouvera les caractères de l'École siennoise du milieu du xve siècle et, en particulier, les caractéristiques générales du peintre Matteo di Giovanni,

à savoir : chez la Vierge, regard morne dû à l'abaissement de la paupière supérieure et au relèvement de l'iris, sourcils fins et arqués, nez droit, dessin sinueux de la lèvre supérieure, mains allongées, l'attache du poignet à peine marquée, un voile fin et transparent enveloppant la tête sous le manteau et dont les extrémités flottantes viennent jouer sur les bras ou dans les mains de la Vierge. Enfant nu, cher à Matteo, grassouillet, les jambes très empâtées et formant bourrelet aux chevilles. Chez saint Jean-Baptiste, facies triste et émacié, souffreteux, cheveux frisés tombant en mèches courtes sur le front, longues sur les côtés, barbe rare et frisée, rictus particulier de la bouche entr'ouverte; chez les saints plus âgés, comme le saint Jean l'Évangéliste du tableau de Nice, barbe blanche frisée, moustache courte, en petites mèches frisottantes, laissant voir la lèvre inférieure, nez long et charnu à son extrémité.



MATTEO DI GIOVANNI ET GUIDOCCIO COZZARELLI.
VIERGE A L'ENFANT
AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.
Musée de Nice.

En ce qui concerne les deux saints, je ne saurais mieux faire, pour montrer l'analogie profonde qu'il y a entre le tableau de Nice

et la manière de Matteo di Giovanni, que de mettre en parallèle avec ce tableau celui du peintre siennois, qui est actuellement à l'église de la Contrada della Selva, à Sienne, et qui représente *la Vierge et l'Enfant, avec saint Jean-Baptiste, saint Jérôme et deux anges*. On remarquera la similitude entre les visages des saints et les caractères particuliers que j'ai signalés ci-dessus et qui appartiennent également aux deux tableaux. Le saint Jean l'Évangéliste de Nice et le saint Jérôme de Sienne sont, notamment, d'une ressemblance frappante. On pourra aussi comparer le saint Jean l'Évangéliste de Nice avec le saint Jérôme de Matteo di Giovanni, dans son tableau de l'Académie des Beaux-Arts de Sienne (n° 399 du catalogue).



Cl. Lombardi.

G. COZZARELLI. — VIERGE A L'ENFANT, AVEC DES ANGES.
Sienne, Palais Communal.

Mais ici, à mon sens, s'arrête l'analogie. La Vierge, effectivement, n'a pas, dans le tableau de Nice, le charme tout particulier et la finesse des

Vierges de Matteo. Elle s'y apparente étroitement en vérité; cependant, l'on songe, en la voyant, à l'un des élèves de Matteo di Giovanni; à celui qui exagéra le plus les caractères du maître et les poussa parfois jusqu'à la caricature: je veux parler de Guidoccio Cozzarelli. On trouve, en effet, dans la Vierge de Nice ce regard exagérément éteint, par suite du relèvement trop grand de l'iris et de l'abaissement considérable et anormal de la paupière supérieure, alors même que le personnage regarde droit devant lui. Les sourcils sont aussi plus relevés chez Cozzarelli que chez Matteo, et cela donne à ses regards un air d'étonnement caractéristique que l'on retrouve dans la Vierge de Nice. Les mains de la Vierge de Nice sont traitées plus grossièrement que chez Matteo di Giovanni et même que dans les tableaux de la maturité de Cozzarelli; elles sont probablement l'œuvre d'un simple *garzone*, à moins qu'elles n'aient été refaites entièrement depuis, ce que je ne crois pas.

L'Enfant, lui aussi, est dans la manière de Cozzarelli. Le lecteur pourra s'en rendre compte en comparant l'Enfant de Nice avec celui du tableau du Palais communal de Sienne, attribué à Cozzarelli, que nous reproduisons ici[1]. Il pourra comparer aussi les deux Vierges et juger de leur grande analogie.

Tout ce que nous venons d'exposer nous autorise à penser que le tableau de Nice fut exécuté dans l'atelier de Matteo di Giovanni, à qui il faut attribuer les deux saints, et que la Vierge fut traitée par Guidoccio Cozzarelli, peut-être dans les derniers temps de son apprentissage chez Matteo. En ce cas, cela situerait le tableau de Nice aux environs de l'année 1468.

Par ailleurs, le tableau de Nice n'est pas le seul où Matteo di Giovanni et Guidoccio Cozzarelli aient collaboré. Le tableau qui se trouve actuellement à l'église Santa Chiara de Monte San Savino, et qui représente sainte Apollonie et saint Sigismond, saint Roch et saint Ansanus (?), est attribué, lui aussi, à la collaboration de ces deux peintres, par M. F. Mason-Perkins[2]. Le tableau de Nice pourrait donc aussi dater de l'époque, d'ailleurs indéterminée, de cette étroite collaboration.

M. F. Mason-Perkins, si averti de tout ce qui touche aux écoles de peinture de l'Italie centrale, à qui j'ai communiqué la photographie du

1. M. B. Berenson, qui attribue également à Guidoccio Cozzarelli le tableau du Palais communal de Sienne, lui donne pour date 1484 (*the Central Italian painters of the Renaissance*). Je ferai remarquer que la date MCCCCLXX apparaît très lisiblement sur l'auréole de l'ange situé à droite de la Vierge.

2. *Dipinti senesi sconosciuti o inediti*, par F. Mason-Perkins, dans *Rassegna d'Arte*, 1913.

tableau de Nice, m'a fait savoir qu'il rapproche cette peinture du tableau n° 112 de la collection Johnson, de Philadelphie (reprod. à la p. 301 du catalogue de cette coll.), qu'il attribue à un peintre anonyme de l'école de Matteo di Giovanni.

Cette opinion est singulièrement voisine de la nôtre; d'autant plus que M. B. Berenson, l'auteur du catalogue Johnson, attribue le n° 112 à G. Cozzarelli lui-même.

Pourtant, je ne partage pas entièrement l'opinion de M. Perkins, en ce qui concerne la similitude du tableau Johnson et du tableau de Nice. Ce dernier est bien plus finement traité et il est d'une facture plus élégante et plus poussée que le tableau Johnson. Je ne saurais davantage partager l'avis de M. Berenson, quand il attribue à Cozzarelli le tableau Johnson, décidément inférieur à tout ce que nous connaissons de ce peintre.



Cl. Lombardi.

MATTEO DI GIOVANNI. — VIERGE A L'ENFANT AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE, SAINT JERÔME ET DEUX ANGES.

Sienne, église de la Contrada della Selva

Pour résumer, je donnerai, à la suite de M. Perkins, le tableau Johnson à un peintre anonyme de l'école de Matteo di Giovanni, inférieur à Cozzarelli et, d'autre part, j'attribuerai le tableau de Nice, à la collaboration de Guidoccio Cozzarelli avec son maître Matteo di Giovanni.

EMILE GAILLARD.



VÉNUS ET L'AMOUR; — TIREUR D'EPINE; — CLÉOPATRE.
Bronzes italiens des XVe, XVIe et XVIIe siècles.

LES GRANDES VENTES

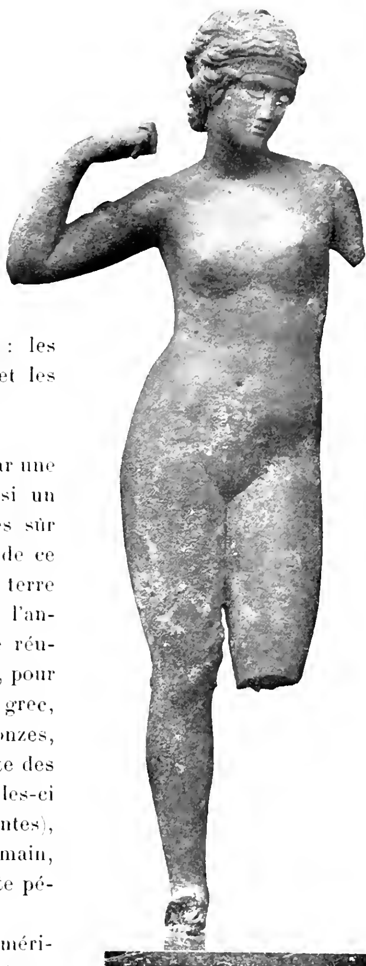
LA COLLECTION CHARLES HAVILAND

I. — LES ANTIQUES, LES OBJETS D'ART

DANS cette *Revue*, où l'on a pris dès longtemps l'heureuse habitude de consacrer un article aux grandes collections à la veille d'être dispersées en vente publique, — manière d'adieu à ces galeries particulières, dont la plupart seraient impossibles à constituer aujourd'hui, — on se devait de ne pas oublier la collection Charles Haviland : par l'ancienneté de sa formation, par la variété et la qualité des œuvres d'art qui la composent, enfin par la beauté des principales pièces en chaque genre, ce remarquable ensemble possède tous les titres à retenir l'attention des amateurs, au moment où le marteau du commissaire-priseur va l'éparpiller aux quatre coins du monde.

L'amateur, — un des fils de cet ingénieux Américain, David Haviland, qui fonda, en 1842, à Limoges, une fabrique de porcelaine dure, dont le nom n'a jamais cessé d'être au premier rang en matière de céramique industrielle, — l'amateur était de goûts fort éclectiques

et les manifesta dans les domaines les plus variés, sans guère tenir compte des époques. En somme, on pourrait dire de son cabinet qu'il commence avec les statuettes égyptiennes, les verreries d'Asie-Mineure et les vases grecs, pour prendre fin sur les tableaux de Manet et de Degas. Il avait néanmoins ses séries de prédilection, et la preuve en est dans les quatre grandes suites qui dominent tout le reste de la collection par leur nombre et leur intérêt : les antiques, les bronzes, les estampes et les laques japonais, les peintures.



APHRODITE AU MIROIR.
Statuette bronze.
Art grec, IVe siècle av. J.-C.

Les Antiques se recommandent par une diversité qui ne serait qu'agréable, si un attentif discernement et un goût très sûr n'avaient présidé au choix des pièces de ce groupe. Quand, des sculptures de terre émaillée, de pierre ou de bronze de l'ancienne Égypte, on passe à toute une réunion de verres irisés provenant d'Alep, pour arriver à l'important chapitre de l'art grec, — camées et monnaies, marbres et bronzes, vases à reliefs, statuettes de terre cuite des Ve et IVe siècles avant notre ère (celles-ci particulièrement nombreuses et charmantes), — il se trouve qu'on a fait, pièces en main, le tour à peu près complet d'une vaste période d'histoire de l'art.

Parmi tant de raretés, beaucoup mériteraient d'être décrites et commentées : par exemple, ce grand cratère de marbre, de travail grec du IVe siècle, où sont repré-

sentées, en bas-relief, deux scènes de l'histoire d'Ulysse chez Polyphème; ou ce fragment de bas-relief du IVe siècle, montrant le profil d'une Aphrodite diadémée et parée de boucles d'oreilles. Mais, mieux que les



APHRODITE.
Fragment de bas-relief de marbre blanc. — Art grec, IVe siècle av. J.-C.

Anubis, les Isis et les Thoth de pierre, mieux que les Ammon et les Horus de bronze, mieux que les Demeter, les Coré, les éphèbes et les tanagréennes de terre cuite, une statuette s'impose ici, que l'on peut, sans exagération, qualifier de chef-d'œuvre : c'est un bronze grec du IVe siècle (haut., 46 cent.), une *Aphrodite au miroir*, debout, nue, dans le geste d'achever l'arrangement de sa coiffure ; il a souffert d'être resté longtemps enfoui dans le sol, mais sa beauté radieuse fait victorieusement oublier les injures du temps, et cette déesse aux lignes si pures, à l'attitude si noble et si aisée, au visage comme voilé d'une douce rêverie, quand elle nous regarde de ses yeux d'émail, on ne peut se défendre d'une émotion secrète.

Elle, et toutes les autres sculptures de même métal qui l'entourent, sont les ancêtres de ces autres bronzes padouans, florentins, vénitiens,

STATUE, BOIS SCULPTÉ

Japon, XVIe siècle. — Collection Charles HAVILAND.

Phototypie Georges Petit.



espagnols ou français, du XVe au XIXe siècle, dont la collection Haviland offre de si précieux spécimens. En cette série, d'une extrême richesse, on rencontre quantité de pièces provenant de la vente Spitzer ou ayant figuré à la Rétrospective de 1900, et il faudrait des pages entières pour passer en revue les statuettes inspirées de l'antique comme le *Tireur d'épine* (Padoue, milieu du XVe siècle) ou le *Marc-Aurèle* (Florence, fin du XVIe siècle), étudier les figures de dieux et de déesses, *Jupiter*, *Junon*, *Minerve*, *Bacchus*, etc. (Venise, XVIe), examiner les groupes célèbres comme *David foulant aux pieds la tête de Goliath* ou le *Centaure Nessus enlevant Déjanire* (XVIe), admirer tant d'animaux ou de petits personnages campés avec une vie et une vérité saisissantes, fins, souples, nerveux, où la perfection des patines enrichit encore la beauté de la matière, tels ce *Jeune guerrier* ou cette *Jeune femme accroupie, tenant un petit enfant devant elle*, deux exquises productions du XVIe siècle italien.



GRAND CRATÈRE, DÉCORÉ DE SCÈNES DE L'HISTOIRE D'ULYSSE ET DE POLYPHÈME.
Marbre blanc. — Art grec, IVe siècle av. J.-C.

Dans un décor garni, comme l'était l'intérieur de Charles Haviland, de

meubles français des XVIIe et XVIIIe siècles, de tapisseries des Flandres et d'Aubusson des XVIe et XVIIIe siècles, de telles œuvres d'art devaient briller de tout leur éclat, et pour les faire mieux valoir encore, on trouvait auprès d'elles des ivoires, des bois sculptés allemands, français, espagnols, — par exemple, cette curieuse statuette d'Enfant Jésus endormi dans un fauteuil, avec sa large fraise tuyautée et sa pelisse à fausses manches (XVIe siècle), — des sculptures françaises de pierre (buste de Vierge gothique), ou de terre cuite (groupes de Sigisbert Michel et de Marin, frise du *Triomphe d'Amphitrite*, attribuée à Clodion, médaillons de Nini, etc.), enfin des estampes et des laques du Japon, des peintures anciennes et modernes.



JEUNE FEMME ACCROUPIE TENANT UN PETIT ENFANT DEVANT ELLE.
Groupe bronze. — Florence, XVIe siècle.

GEORGES LEMAIRE.

II. — LES ESTAMPES ET LES LAQUES DU JAPON

La collection Charles Haviland est une des plus anciennes collections parisiennes d'art japonais. Gendre de Philippe Burty, l'amateur raffiné qui, avec les Goncourt, contribua à répandre le goût du Japon en France, Ch. Haviland fit partie de cette pléiade d'amateurs français qui, les premiers, collectionnèrent des estampes, des laques et de ces merveilleux bibelots qui chantent la gloire du Yamato. A cette époque bénie, il était encore permis de réunir des ensembles importants, et c'est ainsi que Ch. Haviland put grouper, entre autres, près de six mille estampes.

C'est un premier choix de ces estampes, cinq cents environ, qui sera exposé les 25 et 26 novembre à la galerie Georges Petit. Très intéressante, cette série est aussi suffisamment variée pour que l'on puisse y suivre l'évolution de l'estampe japonaise.

Si l'on n'y rencontre pas d'œuvres de ses créateurs, comme Moronobu ou Kwaïgetsudo, les « primitifs de la dernière heure » y sont cependant représentés; nous voyons, en effet, quelques Kiyonobu et quelques Kiyomasu, des Masanobu, — comme la *Bijin assise sur le tronc d'un prunier*, — des Shigénaga, des Toyonobu, — dont la *Pêcheuse d'awabi*, — des Toshinobu, des Kiyomitsu, — comme la *Jeune femme portant une lanterne*, — enfin, des Kiyohiro, tels que l'amusant *Marchand de macaroni*, avec tout le rôle de l'acteur écrit en fond à l'estampe.



L'ENFANT JÉSUS ENDORMI.
Bois sculpté, peint et doré. — Espagne, XVIe siècle.

Dans les œuvres de ces artistes, Ch. Haviland, que n'attirait pas l'allure noble, mais souvent un peu brutale, des véritables primitifs, recherchait surtout les œuvres consacrées à la beauté féminine et annonçant déjà la grâce de l'époque suivante. L'artiste qu'il préféra entre tous, en effet, fut l'exquis, le délicieux Harunobu. M. C. Vignier, l'auteur du catalogue, rédigé avec toute la méthode et la compétence que l'on pouvait attendre de lui, a eu



Le Triomphe d'Amphitrite.
Terre cuite attribuée à Clodion.

l'heureuse idée de grouper à part une très belle série de trente et une pièces tirées en bistre, œuvres charmantes de la plus belle période d'Harunobu, c'est-à-dire des années 1765 et 1766. Nous noterons parmi elles le beau diptyque représentant *Kenkyu et sa fiancée Sokujo*, la *Jeune femme sur un pont couvert de neige*, une de ses longues manches relevée sur sa tête, et la *Femme écrivant un poème* devant un vase d'œillets, ainsi que celle qui frappe sur un gong.

Ce curieux ensemble, qui est, du reste, complété par d'autres estampes polychromes d'un merveilleux tirage, avoisine maintes œuvres délicates de Bunsho; certaines de celles-ci sont particulièrement charmantes, entre autres *la Courtisane Tamajiku regardant passer des bateaux*, *la Sagimusumé ou femme-héron*, et l'exquise *Jeune fille dansant parmi des chrysanthèmes.*

Contrastant avec la grâce délicate, mais un peu mièvre, de ces deux artistes, des estampes de Koriusai nous racontent la vie des geishas et des courtisanes aux robes somptueusement brodées, à l'allure plus lourde, annonçant les femmes à la démarche de déesse du grand Kiyonaga. Le maitre de l'estampe japonaise, au dessin magnifique et que l'on peut comparer à celui des Grecs, est représenté dans cet ensemble par une cinquantaine de belles pièces, dont les *Deux courtisanes avec leurs kamuro*, encore sous l'influence de Koriusai; la *Jeune femme en noir par un jour de neige,* et celle qui nous montre, sur un fond jaune, une femme drapée dans une merveilleuse robe rouge décorée de chrysanthèmes.

Mais redescendons de l'Olympe de Kiyonaga pour retrouver, dans ses occupations de chaque jour, la femme du Japon, courtisane ou simple ménagère, avec les œuvres raffinées d'Outamaro; ne pouvant les passer toutes en revue, citons seulement, de ses débuts, *la Courtisane Oyito, les*

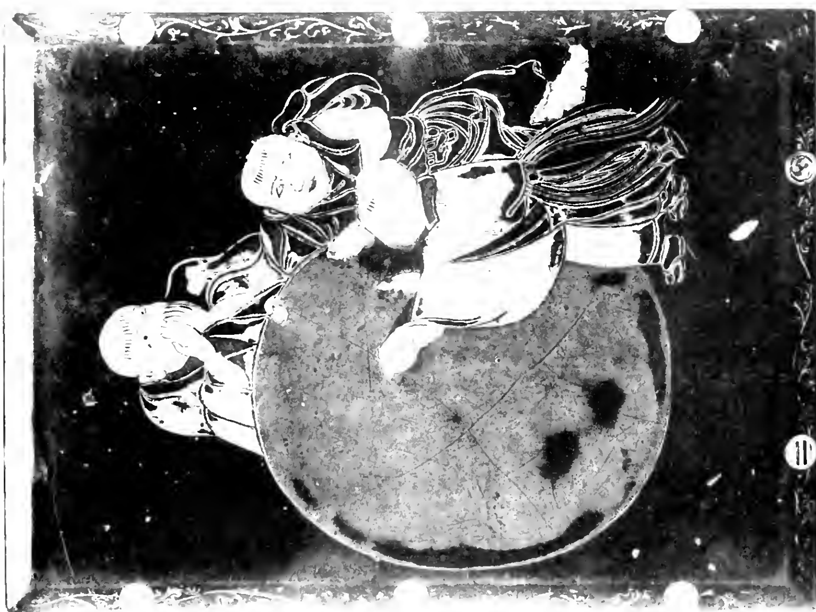
BOITES-ÉCRITOIRES, LAQUE

Japon, XVIIIe siècle. — Collection Charles HAVILAND.

Revue de l'Art ancien et moderne

Phototypie Georges Petit.





Geishas Ohiyo et Takeji costumées pour les fêtes du Yoshiwara, et, d'une période plus tardive, *la Femme à la pipette*, sans compter ses œuvres plus connues, comme *la Cuisine* ou *les Couturières*, ou ses grandes têtes sur fond micassé, d'une si belle virtuosité; enfin, des œuvres de Yeishi, Yeiri, Choki, complètent cette série de gracieuses jeunes femmes.

Malgré cette prédilection marquée pour les représentations féminines, Ch. Haviland avait tenu à faire une place dans sa collection aux portraits d'acteurs et aux scènes de théâtre dues aux pinceaux des Katsukawa;



Paravent a six feuilles
a décor de pavots blancs et roses, et nuages d'or, sur fond brun.
Peinture japonaise (cachet de Korin).

et Shunsho, Shunyei et Shunko font défiler sous nos yeux les célébrités théâtrales de leur temps : les Danjuro, les Sojuno et les Danzo. Terminons en signalant les *Pêcheurs sous l'averse* et les types pittoresques de Kuniyoshi et de Toyokuni. Enfin, si Hokusaï figure à peine dans cette première série, deux belles suites d'Hiroshigé : le *Toto meisho* et le *Kyoto meisho* représentent heureusement les paysagistes.

Quelques peintures du XVIIe siècle, de l'école de Tosa et de Kano, des peintures de Korin, dont un fort beau paravent à pavots blancs et roses sur fond d'or, des œuvres de Kenzan et quelques peintures de l'Ukiyoyé, — parmi lesquelles une courtisane d'Hokusaï, — ainsi qu'un choix de sculptures sur bois du XVIe au XVIIIe siècle, dont deux importantes figures,



Kiyonaga. — Jeune Femme en robe rouge tenant un petit chien en laisse.
Estampe.

l'une représentant le *Bodhisatwa Jiso* et l'autre *Amida sur le lotus sacré*, toutes deux du xvie siècle et d'un beau style, accompagnent cette suite d'estampes.

Enfin, il sera dispersé en même temps toute une collection d'objets en laque, comprenant des peignes, masques, plateaux, boites à cachets, inros ou boites à médecine, ainsi que des écritoires. A peu près tous ces laques sont du xviie et du xviiie siècle, — les seuls recherchés à l'époque à laquelle Ch. Haviland réunissait sa collection. Parmi les écritoires, on remarquera celle en laque noir sur laquelle l'artiste du xviie siècle a représenté trois enfants roulant une énorme boule de neige, et une autre, également du xviie siècle, qui est ornée d'un décor de bambous. Toute une série de ces écritoires, mais du xviiie siècle, sont ornées de décors de fleurs ou d'animaux où apparaissent toute la verve et le goût délicat de leurs délicieux créateurs ; certaines portent même des signatures d'artistes connus, tels que Tanyu, Shunsho, Kwan. Parmi les plus intéressantes, citons seulement celle qui est ornée d'un cerf et d'une biche dans un décor de fleurs et d'herbes, le coq saluant le lever du soleil et enfin les cuisiniers accroupis préparant du riz dans un bâquet, ainsi que celle qui montre deux chevaux et un singe.



Hokusaï. — Courtisane en robe de cérémonie.
Peinture.

Cette première vente, si riche qu'elle soit, ne suffira pas à disperser les collections

japonaises de Charles Haviland, et déjà l'on annonce qu'elle sera suivie de plusieurs autres dans le courant de l'année prochaine.

P.-A. LEMOISNE,
du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

III. — LES PEINTURES ET LES DESSINS

L'annonce de la dispersion d'une collection réputée est singulièrement attirante. L'amateur en espère, toujours secrètement, quelques révélations :



REMBRANDT. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.
Dessin.

quelles œuvres ignorées vont surgir? Quelles, perdues, réapparaître? Quelles, oubliées, le ravir à nouveau? Il brode aussitôt sur cette trame chimérique et se complait à y varier de fragiles dessins. Chaque automne lui donne ainsi un joli motif d'émoi. Cette fois, c'est la collection Ch. Haviland, de Limoges, qui en est l'occasion et le délicat prétexte. Déjà, il s'inquiète de savoir si elle lui apportera un peu de ce précieux agrément, qu'il se complait à en augurer. Elle est, pour la peinture ancienne du moins, peu nombreuse, d'un choix assez éclectique et comprend surtout des œuvres de l'École anglaise et de l'École française.

Plusieurs de ces dernières nous ont semblé remarquables. De deux

toiles de Chardin, l'une est d'une qualité particulièrement rare : une bouillotte de terre vernissée où la lumière accroche ses subtiles incidences, trois oignons, un verre d'eau limpide, et voilà que le magicien vous enchante! Il a touché ces objets communs de son pinceau animateur, le charme agit, leur poésie intime devient sensible d'une manière immédiate, et le métier le plus probe et le plus savant s'y dérobe sous les apparences de la plus déconcertante simplicité. L'esquisse du baron Gérard, qui groupe si heureusement, en son cadre étroit, une jeune femme et ses deux enfants, est également une toile attachante, comme aussi est prestement peinte cette petite et blonde *Danaé*, d'un maître français du XVIII[e] siècle, — blonde, sans doute, du reflet doré de la rosée divine qui brille sur sa jeune nudité. C'est ensuite, d'Aved, une *Liseuse* méditant, comme d'usage, sur la page commencée; de Debucourt, une *Taverne villageoise* où de joyeuses petites figures s'inscrivent dans une pâte grasse, d'une brosse alerte et facile; de Prud'hon encore, une réplique de *la Famille désolée;* de Vallier, son tableau du Salon de 1827, *la Tentation de saint Antoine*, qui figura à l'Exposition centennale de 1900.



AVED. — LISEUSE.
Peinture.

Parmi les dessins du XVII[e] siècle, deux retiennent plus vivement



Puvis de Chavannes. — La Toilette.

Peinture.

l'attention. L'un est cette *Hygie*, de Rubens, qui passa, en 1882, à la vente Jean Gigoux et qui verse en souriant l'ambroisie au serpent d'Esculape : c'est une simple étude allégorique décorative, à la pierre d'Italie et à la sanguine, mais aisée, large et d'une décisive virtuosité.



J.-B.-S. Chardin. — Nature morte.
Peinture.

L'autre est de Rembranlt, ce *Jésus parmi les docteurs*, dont on connait tant de variantes.

Il y en a deux au Louvre, deux à la Pinacothèque de Munich, une au musée de Dresde, une au musée de Stockholm, d'autres encore, sans compter les estampes de 1636, de 1652 et de 1654 Chaque fois, son prodigieux génie en a renouvelé le thème, différencié la composition, intensifié la beauté. Pourquoi faut-il regretter que le temps n'ait pas été plus miséricordieux à cette page, qui dut être autrement admirable alors qu'elle avait sa primitive pureté?

D'autres petits maîtres, hollandais ou flamands, de la même époque, les avoisinent, mais leurs productions scrupuleuses s'effacent devant la suite chatoyante des pastels du XVIIIe siècle et le badinage de leurs jeux de crayons. On délaisse, malgré soi, les frégates de Backhuysen oscillant dans la houle, les pâtres de Berchem, les bohémiens de Teniers, pour le voluptueux sourire d'une jeune femme de Boucher respirant une fleur, avec la molle inclinaison de nuque que l'on devine et ces airs d'yeux qui ne sont qu'à lui, pour telle tête laurée de la Rosalba, ou cette charmante image de jeune fille d'une exécution si moelleuse que l'on songe spontanément à Mme Vigée-Le Brun. Puis ce sont des gouaches de G. de Saint-Aubin et de Lavreince, cette dernière provenant du cabinet de M. de Choiseul, et que l'on vit à la vente Josse, et surtout une sépia de Fragonard, d'un pinceau vif et désinvolte, où la lumière et l'ombre se mêlent d'une manière inimitable, en soulignant, — avec quelle grâce et quel esprit! — des ébats qu'elles devraient plutôt voiler. Faut-il ajouter aussi les dessins de Le Prince, de



E. DEGAS. — AUX COURSES.
Peinture.



FANTIN-LATOUR. — FÉERIE.

Peinture

D. Tiepolo, de Rowlandson, et les deux feuilles de Goya paginées 43 et 44, — de Goya à la jeunesse de qui fait penser un portrait d'enfant tenant un fruit, dont le modelé est encore indécis, mais dont les gris, les lilas, les verts, délicieusement accordés, annoncent Manet.

D'ailleurs, voici Manet lui-même, avec deux œuvres, un paysage et une figure, puis Delacroix avec trois études d'Orient et un nu féminin, un Jongkind, un très important Fantin-Latour, *Féerie;* d'autres encore, et les dominant tous, *la Toilette*, de Puvis de Chavannes, dont la belle reproduction qui accompagne cet article, dira, mieux que tout commentaire, l'émouvante beauté.

René-Claude CATROUX.



E. Manet. — Etude.
Pastel.

CHRONIQUES

ANTIQUITÉ

NOUVEAUX BRONZES ANTIQUES AU MUSÉE DU LOUVRE

1. *Jeune prêtre isiaque.*

Il était parmi les antiques du Dr Fouquet, récemment dispersés à la galerie Petit, une statuette de fonte pleine, d'admirable patine, particulièrement remarquée [1], dont les lecteurs de la *Revue* seront heureux d'apprendre l'entrée au Louvre [2].

Le catalogue de la vente la décrit en ces termes : « Jeune prêtre isiaque, la tête entièrement rase, drapé dans un ample manteau : les deux mains, cachées sous l'étoffe, tenaient probablement le vase sacré rempli de l'eau du Nil. Il s'avance, la tête levée vers le ciel et légèrement inclinée sur la droite, le regard vague, comme absorbé par une pensée mystique. Petit chef-d'œuvre alexandrin d'un modelé exquis et d'un sentiment délicieux. Trouvé à Hermonthis (Thébaïde). Haut., 13 cent. [3] ». Mais plus complètement que ne pouvait le faire cette notice sommaire, M. P. Perdrizet, dans sa savante publication sur les *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, en a montré le haut intérêt et loué l'insigne valeur [4].

Lucien, note-t-il, parle de ces προφῆται ἐξυρημένοι, représentés d'ailleurs au musée par un buste de marbre rouge venu de la Bibliothèque Mazarine après la Révolution et qui se voit, avec les autres monuments de marbres de couleur, dans notre vestibule des Prisonniers barbares [5]. Ici, le ministre officiant, le pied gauche en avant, s'avance avec lenteur et gravité, et l'on sent que, pour lui-même comme pour ceux qui le contemplaient, sa personne disparaît derrière sa fonction. L'eau du fleuve, au témoignage de Vitruve, était rapportée au temple dans une hydrie et, se prosternant à terre, les mains élevées au ciel, on remercie de son « invention » la Miséricorde divine. Le Nil, en effet, « avait fini par être identifié avec Osiris et avec Sarapis et son eau jouait un grand rôle dans le culte d'Isis ». Le geste de la statuette par là s'explique. Il faut replacer devant la poitrine du personnage l'aiguière conte-

1. *Collection du Dr Fouquet, du Caire, Art égyptien et égypto-arabe, Art grec et romain*, vente des lundi 12, mardi 13 et mercredi 14 juin 1922, n° 148, pl. IX.

2. Département des antiquités grecques et romaines, Inventaire MND. 1389.

3. *Art grec, égypto-grec et égypto-romain.* I, *Bronzes grecs et romains trouvés en Égypte, Art d'Alexandrie*, b) *Monuments civils, Danseurs, Acteurs, Grotesques*, p. 19.

4. Ministres officiants, n° 32, pl. XXII, p. 48-50.

5. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 1358. — Clarac, *Musée de sculpture*, t. VI, pl. 1099. Il est probable que le buste faisait partie des anciennes collections réunies dans la salle des Antiques du Louvre, d'où Lenoir l'aurait envoyé à la Bibliothèque des Quatre-Nations en 1799 (Courajod, *Journal d'Alexandre Lenoir*, t. I, p. 141, n° 977).

nant le précieux liquide, dont au surplus une cavité, destinée à la recevoir, paraît bien appeler la présence.



Jeune prêtre isiaque.
Statuette bronze. — Musée du Louvre.

Inutile ainsi que les mains la tinssent, ou plus exactement les mains ne devaient pas l'appréhender directement : de même qu'aujourd'hui pour l'ostensoir et par un rite analogue, que le culte chrétien n'a fait que perpétuer, « notre Isiaque, entre ses mains et le vase, a interposé un pan de son manteau de lin », de son manteau qui plisse le long de ses jambes et recouvre ses épaules et ses bras, comme le fait pour le prêtre catholique le voile huméral.

Il n'y a donc de nu, dans le bronze de la collection Fouquet, que la tête elle-même, rejetée en arrière. Doit-on en conclure que le récipient arrivait jusqu'à la figure? Il ne me semble pas, quoi qu'on en ait dit, mais bien plutôt est voulu ce port qui « donne au personnage un air d'extase; il marche comme perdu dans son rêve..., on dirait qu'il voit son dieu ». La chose apparaîtra comme d'autant plus certaine si l'on rapproche de la statuette un autre exemplaire du même type, provenant également d'Erment, mais qui, malgré l'éloge qu'en fait M. Rubensohn[1], ne peut d'aucune manière lui être comparé pour la qualité d'art, exemplaire dont le savant allemand se borne à signaler les mains jointes sous le manteau, sans référence à une signification spéciale et sans allusion à l'existence d'un récipient, manquant également là comme ici, mais dont la place se laisse aisément reconnaître et qui se devrait rétablir[2].

« L'art grec classique, concluait l'auteur des *Bronzes grecs d'Égypte*, n'a rien produit d'analogue », et sans doute a-t-il raison, s'il est vrai qu' « il n'eut jamais l'idée, écrit M. Lechat, que la beauté et la pureté matérielles de la forme pussent être sacrifiées à une recherche de l'expression spirituelle »[3];

1. *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archaeologischen Instituts*, Archaeologischer Anzeiger, 1906, p. 141-142, fig. 10.

2. Il me semble probable que c'est à cet exemplaire, indiqué par M. Perdrizet comme se trouvant en la possession de M. William M. Laffan, de New-York, que s'appliquent les renseignements qui m'ont été fournis sur un prêtre de même type, vendu d'abord par un antiquaire du Caire à un des grands marchands d'objets d'art de Paris et revendu par celui-ci aux États-Unis.

3. *La Sculpture grecque, histoire sommaire de son progrès, de son esprit, de ses créations*, Collection Payot, 1922, p. 146.

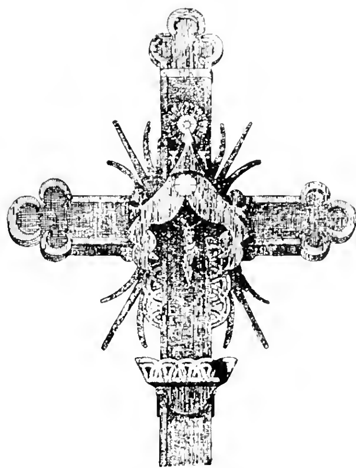
mais, qu'une telle note soit particulièrement rare, il n'en pouvait résulter pour notre bronze qu'un surcroît de prix le rendant plus désirable encore pour le Louvre.

L'état des ressources du musée ne lui eût cependant pas permis de l'acquérir si, très généreusement, la Société des Amis du Louvre n'avait voulu prendre à sa charge la majeure partie de la dépense. Il n'est pas douteux qu'amateurs aussi bien qu'archéologues ne lui en témoignent leur gratitude, à laquelle le département des Antiquités grecques et romaines tient à cœur de s'associer publiquement, lorsqu'ils admireront le jeune prêtre isiaque dès maintenant exposé en place d'honneur dans l'une des vitrines de notre salle des Bronzes.

Étienne MICHON,
Conservateur au musée du Louvre.

MOYEN AGE & RENAISSANCE

L'ÉVOLUTION DE L'ART RELIGIEUX EN LITHUANIE



Croix lithuanienne d'Outeina.
(Gouvernement de Kovno.)

Le peuple lithuanien est, comme le peuple basque, un de ceux dont l'origine précise se perd dans la nuit des temps et dont la langue, qui ne se rattache à aucun idiome européen, passionne les philologues.

Mais, tandis que le basque demeure encore énigmatique, le lithuanien se révèle assez rapidement comme un parent proche du sanscrit, et l'illustre Élisée Reclus a pu écrire : « Si la valeur d'une nation dans l'ensemble de l'humanité devait se mesurer à la beauté de la langue, les Samoïytiens et les Lithuaniens seraient au premier rang parmi les habitants de l'Europe ». D'un autre côté, d'après le philologue russe Fortounatoff, la langue lithuanienne serait fort riche et ne posséderait pas moins de 75.000 mots.

Au plus loin que l'on puisse le vérifier, les Lithuaniens ont habité le pays qui s'étend entre la mer Baltique, la Dwina et la Vistule. On a tout lieu de croire que, cinq mille ans avant Jésus-Christ, ils cultivaient l'orge, le seigle et le froment, et quatre mille ans plus tard, ils portaient des vêtements de tissus de lin et des tuniques de laine (S. Muller, Schumann, etc.). Pythéas, explorateur marseillais, mentionne leur existence en 334 avant Jésus-Christ, sous le nom

de Guttons: Tacite en parle également et les nomme *Aesti*. Plus tard, ceux du Nord s'appellent Borusses, ce qui devient Borussiens, puis Prussiens.

Les Aestes étaient païens, croyaient à l'immortalité de l'âme, et vénéraient leurs morts; en outre, comme la plupart des peuples à leur origine, ils adoraient le soleil, la lune, les éclairs, le tonnerre. Leur dieu suprême était Pramzinas, — l'Éternel, — puis la Trinité (Priopa), composée des dieux Perkunas, Pafrimpos et Poklus, divinités aux doubles sexes, ce qui indique bien nettement leur origine indienne.

Ainsi que beaucoup d'autres peuples, les Aestes mettaient dans la tombe de leurs morts des objets familiers; ce sont ces dépôts mortuaires qui ont permis d'établir que leur civilisation était remarquablement avancée pour l'époque.

Les fouilles et les travaux de Lissanez lui ont indiqué avec précision que, dès le Ier et le IIe siècle de notre ère, les Borussiens fabriquaient déjà des couteaux, des ciseaux, des faucilles de fer, des boucles et des boutons ornés d'argent, des colliers de verroterie et d'ambre.

Malheureusement, une documentation écrite manque presque totalement à leur sujet; toutefois, Jornandes, évêque des Goths, note en 551 que les Aestes sont des gens paisibles et humains, bien que païens.

Les premières tentatives de christianisation semblent remonter au Xe siècle; puis, en 1115, Boleslas Bouche-Torse, roi de Pologne, entreprit une sorte de croisade, dans le sud de la Lithuanie, — expédition dont le caractère religieux semble s'être effacé devant des buts moins avouables. Le pillage fut fructueux, l'évangélisation médiocre. Peu de temps après, en 1191, le chanoine Meinard, venu du nord, reçut l'évêché de Livonie; puis, coup sur coup, le pape Honorius III fit prêcher, en 1218, une croisade contre les païens d'Europe, et en 1254, Ottokar de Bohême, à la tête de 60.000 hommes, s'efforça à son tour de christianiser les Lithuaniens par des moyens violents, mais inefficaces. Il pénétra dans le vieux sanctuaire païen de Romuva et le démolit de fond en comble.

Cette intervention étrangère s'explique d'autant moins que, dès 1252, le roi de Lithuanie, Mindaugas, avait embrassé la religion chrétienne et fait baptiser sa femme, ses enfants et un grand nombre de ses sujets. Mais la conduite trop célèbre des Chevaliers porte-croix et des Chevaliers teutoniques déjoua tous ses efforts, et il dut, pour sauvegarder son royaume, tirer l'épée contre les Ordres chrétiens. Il est probable que, vers cette époque, Mindaugas abandonna lui-même la religion qu'il venait d'embrasser pour retourner au culte de ses ancêtres.

Durant toute la fin du XIIIe et le commencement du XIVe siècle, les souverains lithuaniens furent ainsi tantôt chrétiens, tantôt païens, tandis que la lutte se poursuivait sans trêve ni merci entre eux et les terribles Chevaliers des Ordres.

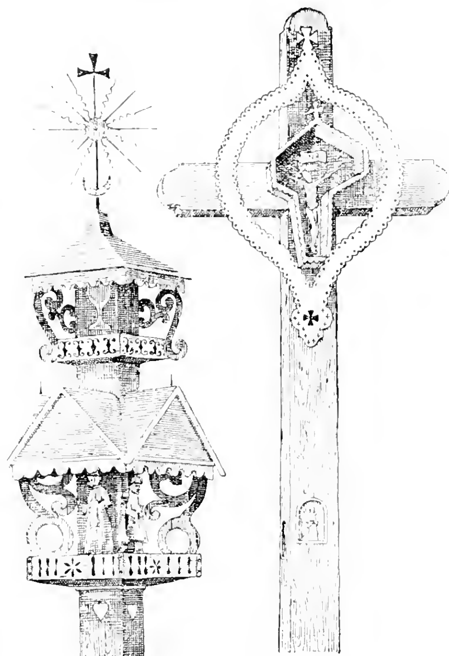
Néanmoins, vers 1360, le roi Algirdas autorisa les franciscains à s'établir dans le pays et à construire une église; mais bientôt plusieurs d'entre eux furent massacrés et martyrisés à la suite d'une insurrection païenne.

Enfin Vytautas, après avoir mené son peuple au summum de la gloire, mourut à 86 ans, en 1430, et ce fut, croit-on, le premier souverain lithuanien enterré dans l'église de Vilna.

C'est sous le règne de ce grand monarque que ses sujets embrassèrent définitivement la religion chrétienne. En 1386, avait eu lieu, en effet, un baptême collectif du peuple groupé en foule sous la conduite des princes. Cette conversion fut, du

reste, tout à fait superficielle, et d'ailleurs le clergé envoyé de Pologne était loin de donner un exemple assez édifiant pour asseoir le culte nouveau sur une base de respect; en outre, ces prêtres négligèrent absolument d'apprendre la langue lithuanienne, alors que leurs fidèles n'entendaient pas un mot de polonais.

On juge si les progrès furent lents et décevants, d'autant, qu'à vrai dire, les néophytes restaient « obstinément attachés à leurs antiques traditions, croyant toujours fermement au dogme païen de la vie d'outre-tombe, des esprits des morts, avec un culte spécial et une liturgie qui s'y rattachait » (J. Basanavicius). Bien que chrétiens, les Lithuaniens déposaient toujours dans la tombe, avec les cendres de leurs défunts, différents objets familiers, suivant l'antique coutume. Ils avaient aussi l'habitude de brûler leurs morts, et le grand-duc Keistukis père de Vytautas, fut, sauf erreur, le dernier souverain inciné, sur un énorme bûcher, avec ses chevaux, ses chiens et ses armes, en 1392; mais, dans le peuple, l'usage se perpétua beaucoup plus longtemps, malgré les défenses formelles du clergé. Wojna, évêque de Vilna, signale en 1633 que la population se réunit à certaines dates pour honorer les morts par des festins et des libations; en 1710, son successeur, l'évêque Brzostowski, s'élève à nouveau contre de semblables pratiques, comme l'évêque Karp, en 1737, qui donnait des ordres extrêmement sévères à ses prêtres pour que les morts fussent inhumés en terre sainte, près des églises.



Croix lithuaniennes de Guirsondaï.
(Gouvernement de Kovno.)

Cette éducation toute superficielle au sujet des dogmes chrétiens, succédant à un culte païen solidement établi dans ce pays, a eu une répercussion curieuse et tout à fait particulière sur l'art religieux lithuanien.

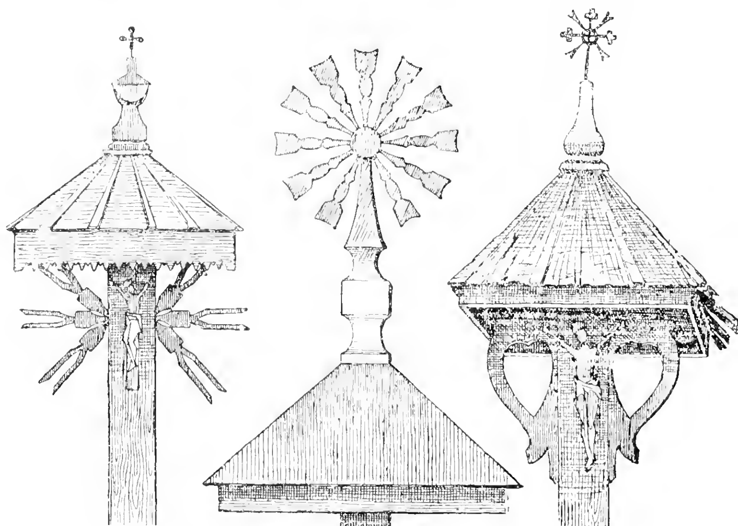
Les stèles funéraires et les images des divinités payennes étaient exécutées en bois, ce qui fait que, malheureusement, aucun exemplaire très ancien n'est, à ma connaissance, parvenu jusqu'à nous.

Toutefois, nous savons que le prince Koukowaitis a fait placer une statue sur la tombe de sa mère, que le prince Speras a eu aussi sa statue devant laquelle le peuple

apportait des offrandes; on connaît encore deux ou trois faits analogues. Du reste, les personnages ainsi honorés d'une façon spéciale étaient considérés comme des saints et vénérés comme tels.

Ces stèles, et parfois les statuettes, étaient abritées sous de petites toitures; or il est curieux de remarquer que, plus tard, les statues et les croix chrétiennes ont été pareillement abritées sous une sorte de petit toit formé de deux planchettes inclinées en angle obtus.

Et ces statuettes comme ces croix chrétiennes prirent à certains moments des



Croix lithuaniennes de Kiaoukliaï.
(Gouvernement de Kovno.)

formes si peu liturgiques que le clergé fut obligé parfois d'en exiger la destruction. En 1760, l'évêque Tyszkiewicz partit en guerre contre les effigies, et l'évêque de Zambie, Michel, en 1426, contre les croix!

A ce propos, il ne faut pas oublier que les motifs de dessin figurant une croix sont beaucoup plus anciens que la chrétienté dont cette croix est devenue l'emblème.

La croix gammée 卍, *Svastika*, symbole du feu, est vraisemblablement la première origine de la forme de la croix (J. Basanavicius). La croix était également connue des Assyriens et des Phrygiens et, d'après un bas-relief qui le représente, Samas Voul, fils d'Assournasipal, porte sur sa poitrine une croix. Sargon, d'après une autre sculpture, en porte une également en guise de boucle d'oreille.

Et aussi, fort avant l'ère chrétienne, on retrouve, en Lithuanie païenne, de petites croix de fer rayonnantes représentant le soleil.

Par contre, bien après la conversion officielle de la Lithuanie, des croix chrétiennes ont porté plus ou moins ostensiblement des attributs nettement païens, tels que le soleil, la lune, le croissant, le serpent. C'est ce qui motiva la sévère admonestation de l'évêque de Zambie.

Nous avons vu que c'est en Lithuanie que se rencontrèrent les deux courants chrétiens venant de l'Est et de l'Ouest. Aussi est-il particulièrement intéressant de remarquer que l'art religieux lithuanien ne s'est trouvé asservi ni par la formule latine, ni par la formule gréco-slave, mais que, malgré les guerres et l'invasion, il est resté très personnel.

Certes, les Lithuaniens, aujourd'hui, sont fort religieux, mais je pense que leurs orfèvres, fidèles au goût national, se surprennent encore à abriter les statuettes sous le petit toit païen, ou bien à orner de quelques motifs fétichistes les jolies croix de cuivre qui sortent de leurs ateliers. Les artisans n'obéiraient en cela qu'à un inconscient atavisme artistique dont le ciel ne leur ferait sûrement point grief.

Quoi qu'il en soit, les quelques trop rares spécimens de croix lithuaniennes dont nous pouvons donner la reproduction diront mieux qu'un long discours toute l'indépendance de style, l'élégance originale des formes, la sobriété de la ligne et l'imprévu d'une ornementation quelquefois surprenante, mais jamais banale.

Commandant D'ETCHEGOYEN,
Ancien membre de la mission française à Vilna.

XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES

DEUX GRANDES MONOGRAPHIES DE SCULPTEURS FRANÇAIS : COYSEVOX ET FALCONET[1].

A une année d'intervalle à peine, viennent de paraître deux magnifiques ouvrages qui font grand honneur à l'édition d'art française. Remarquons, toutefois, que les éditeurs professionnels n'y sont pour rien, retenus sans doute par une prudence ou une timidité qu'excusent des temps difficiles, puisque le premier est imprimé *aux dépens de l'auteur* et par ses soins diligents, l'autre, chez un antiquaire artiste, qui s'est déjà donné le luxe d'établir quelques admirables volumes, avec le concours de l'homme d'expérience et de goût qu'est le peintre graveur Henri Rivière.

Les deux ouvrages sont consacrés à deux sculpteurs français classiques, qui

1. *Antoine Coysevox, catalogue raisonné de son œuvre*, par Georges Keller-Dorian. Aux dépens de l'auteur, à Paris, 2 vol., in-folio, 162 pl. hors-texte. — *Étienne-Maurice Falconet*, par Louis Réau. Paris, Demotte, édit., 2 vol., in fol., 47 pl. hors-texte.

attendaient encore, comme tant d'autres, leur monographie définitive. La besogne pour Coysevox, avait été plus gâchée que déflorée par des panégyriques ampoulés ou des compilations inexactes, sur lesquels il vaut mieux ne pas revenir, et dont l'un fut jadis l'objet, de la part de Courajod, d'un « éreintement » magistral. M. Keller-Dorian s'est défendu de vouloir écrire sur Coysevox l'étude complète que méritaient son génie et son œuvre magnifique. Modestement, après les quelques notes biographiques



Cl. Giraudon.

A. Coysevox. — Mausolée du Marquis de Vaubrun.
Château de Serrant (Maine-et-Loire).

indispensables, il s'est borné à amasser et mettre en ordre les matériaux d'un catalogue critique, largement illustré, des travaux connus ou disparus du grand sculpteur, et la matière était ample et délicate. Un travail aussi précis et minutieux, mené peut-être avec un peu de hâte (il s'agissait d'arriver, ou à peu près, pour l'anniversaire du centenaire de l'artiste, et l'auteur était aussi, semble-t-il, de son naturel, impatient de réalisation), ne laisse pas que de comporter de menues imperfections de détail que des critiques sévères ont relevées. J'ai moi-même, dans des notes communiquées à la Société de l'histoire de l'art français [1], de concert avec mon ami Brière,

1. *Bulletin* 1921, p. 117 et suiv.



Cl Giraudon.

A. Coysevox. — Jules Hardouin-Mansart.

Médaillon marbre — Musée de Versailles.

signalé déjà, à côté des nouveautés et des mérites de l'ouvrage, quelques points sur lesquels nous n'étions pas en parfait accord avec l'auteur. Ce n'est pas le lieu de les reprendre ici. Ce que je voudrais souligner uniquement, c'est le caractère vraiment monumental en même temps que pratique du livre, l'abondance de sa documentation et l'intérêt de la mise en lumière de certaines œuvres qui s'y trouvent ou révélées ou publiées convenablement pour la première fois, tels le tombeau du marquis de Vaubrun à Serrant, les bas-reliefs du monument de Louis XIV à Rennes, le buste du duc de Richelieu à Chantilly, celui du maréchal de Villars à Versailles, celui de Colbert conservé chez ses héritiers directs, au château de Lignières (Cher), très supérieur au buste du Louvre, qui est une espèce de réplique de la figure funéraire de Saint-Eustache, et à celui de Versailles, qui peut certainement passer aujourd'hui pour une œuvre rétrospective due à Nicolas Coustou, etc.



Marie-Anne Collot. — E.-M. Falconet (1768).
Buste marbre. — Pétrograd, musée de l'Ermitage.

Notons toutefois, en passant, un point sur lequel la discussion critique pourrait continuer avec M. Keller-Dorian, et sur lequel notre attention a été du reste attirée récemment par une thèse de l'École du Louvre due à M. Henri Puvis de Chavannes : c'est l'attribution des figures accessoires du tombeau de Mazarin, parmi lesquelles seuls les deux bronzes de *la Prudence* et de *la Fidélité* signés de Coysevox et, peut-être, le marbre de *la Religion*, peuvent lui être laissés.



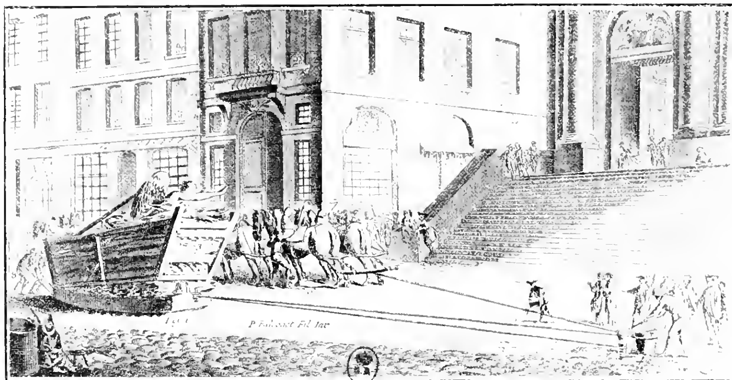
E.-M. Falconet. — L'Hiver.
Statue marbre. — Palais de Gatchina.

La figure centrale en bronze de *la Paix* et celle de *la Charité* en marbre paraissent, au contraire, devoir être données à Tuby, dont on savait déjà, par le marché même passé en vue de l'exécution du tombeau, la participation importante à l'œuvre commune et dont l'activité et la personnalité devaient bien se retrouver quelque part.

Le livre de M. Réau sur Falconet est d'un caractère assez différent, si la magnificence du format et de l'illustration l'apparient au précédent. On sait qu'il a servi à son auteur de thèse de doctorat brillamment soutenue en Sorbonne, il y a quelques semaines, et c'est, avant tout, un livre d'analyse et de critique personnelle très approfondie et perspicace. Le sujet n'était pas absolument neuf; en dehors de maint article ou de maint ouvrage général, dont M. Réau a relevé sans indulgence les omissions et les erreurs, une thèse copieuse, à l'allemande, de M. Hildebrandt, avait paru sur Falconet, et la mémoire du sculpteur de la Pompadour et de Catherine II en était un peu écrasée. Mais

M. Réau avait de quoi renouveler le sujet. Il a su rétablir l'histoire exacte de la carrière complexe et mouvementée de l'artiste, l'éclairer par une juste connaissance de son milieu, l'enrichir à l'aide de découvertes et de discussions critiques menées à travers musées et collections. M. Réau s'est constitué, particulièrement en ces matières, une information des plus abondantes et des plus impartiales. Il a dépouillé les collections comme d'autres les bibliothèques. Il connaît et il juge sans parti pris, sans hésitation, en pleine indépendance de savant qui n'a rien à ménager, ni tradition d'une collection publique dont il aurait la charge, ni susceptibilités d'amateurs, qu'il risquerait, ou souhaiterait, de voir se changer, un jour, en donateurs, s'il était conservateur de musée, ...ou en clients, s'il était expert professionnel.

Les circonstances de sa propre carrière, qui l'ont mené plusieurs années en Russie,



TRANSFERT DE L'« ANGE » DE FALCONET A SAINT-ROCH.
Gravure de P. Falconet le fils, pour *l'Encyclopédie*.

ainsi que ses connaissances linguistiques, lui ont ouvert, d'autre part, le monde où son héros a évolué lui-même. L'histoire du séjour de Falconet et de son élève Mlle Collot en Russie, le tableau des traces qu'ils y ont laissées de leur passage, sont une des parties les plus neuves et les plus originales de l'ouvrage, à côté des chapitres consacrés à l'activité de l'artiste en France, à ses créations dans le domaine de la petite sculpture, comme aussi de ses créations monumentales, malheureusement disparues, qui préludèrent à ses grandes entreprises étrangères.

Mais, par-dessus tout, Falconet se trouve, parmi nos sculpteurs, être un des premiers artistes que nous saisissions, non seulement dans sa production matérielle, mais dans sa personnalité spirituelle, dans ses intentions, ses velléités, ses passions, que ses critiques et ses amis nous ont racontées presque au jour le jour, qui s'est livré lui-même dans ses lettres et ses écrits. Il ne s'agit plus seulement, pour l'étudier, de mettre bout à bout quelques bribes de comptes, quelques signatures, quelques attributions hypothétiques, éclairées parfois par une pompeuse notice académique. C'est



Attribué à E.-M. Falconet. — Vénus et l'Amour.

Londres, musée Victoria et Albert

tout l'homme que nous saisissons et qu'il s'agit de comprendre et de traduire. M. Réau y a parfaitement réussi. Son livre est méthodique et sûr comme information, sobre et sans commentaires esthétiques délayés; mais il est surtout vivant, pénétrant et digne de l'homme auquel il est consacré, de l'ami de Diderot et de l'artiste philosophe et critique qui savait dire leur fait à Pline l'ancien et au cheval de Marc-Aurèle.

M. Réau nous expose dans sa préface le plan idéal des trois volumes dont il eût voulu composer sa monographie : corpus des *monuments* méthodiquement classés, recueil des *documents* écrits, listes relevées d'expositions et de ventes, enfin, *texte*; et il nous explique que « des difficultés d'ordre matériel, qu'il n'a pas été possible de surmonter », l'ont forcé à se limiter à un simple « tableau ». Constatons, d'abord, que la limitation n'est pas trop rigoureuse et que bien des difficultés matérielles ont dû être vaincues par l'auteur et par son éditeur; félicitons-nous, peut-être aussi, de ces exigences : car le *tableau* est fort bien venu et les documents insérés dans le commentaire ne sont pas si encombrants que l'auteur veut bien le dire. Ceux qui ont dû être négligés se retrouvent ou se retrouveront ailleurs : M. Réau, par exemple, a déjà publié à part, toute la correspondance de Catherine II avec Falconet. Quant aux images, elles éclairent le texte, en l'accompagnant et l' « illustrant », bien mieux que s'il fallait aller les chercher dans quelque album annexe. Les vieilles méthodes de présentation et les compressions elles-mêmes ont quelquefois du bon, l'auteur qui les subit eût-il la qualité de celui que je n'ai pas eu la prétention de présenter aux lecteurs de cette *Revue*.

PAUL VITRY,
Conservateur au musée du Louvre.

ART MODERNE

UN PEINTRE DE L'ÉGYPTE AU MUSÉE GUIMET : PROSPER BARBOT (1798-1878).

Né à Nantes, le 21 mai 1798, Prosper Barbot avait vu le jour la même année que Delacroix et cinq ans avant Decamps. Il était de deux ans plus jeune que Corot; et s'il est vrai qu'il rejoignit plus tard les deux premiers dans l'orientalisme, on peut dire qu'il débuta, en même temps que le troisième, sous la consciencieuse direction des paysagistes issus du XVIIIe siècle et dont Bertin, Aligny, Watelet étaient, à la suite de Valenciennes, de Marne et Taunay, les représentants les plus estimés.

Imprégnés, dans l'agencement des sites et la disposition de leurs tableaux, de l'influence d'Hubert Robert et de Joseph Vernet, ces artistes en étaient encore, pour la plupart, à observer les lois du paysage historique, tel qu'on le concevait avant la venue des Anglais Bonington et Constable, du Français Paul Huet. Des édifices dressés en élévation, des ruines de temples amoncelées au revers d'une montagne, ou quelque fleuve sinueux, avec des moulins et des fabriques, étaient toujours les accessoires que les peintres, qui n'avaient pas encore compris la beauté de la nature vivante, recherchaient autour d'eux dans la campagne.

A ce point de vue, et pour satisfaire à cette conception bien archaïque, il n'était pas de pays qui offrît plus de modèles que l'Italie. « Terre promise des peintres », comme M. Moreau-Nélaton l'a écrit si bien à propos de Corot, l'Italie n'avait cessé d'être, aux yeux des artistes du nouveau siècle, cette patrie idéale, d'une disposition de paysage et d'une coloration toutes particulières, à laquelle les jeunes gens venaient d'une manière presque rituelle sacrifier en quittant Paris.



P. BARBOT. — UNE RUE AU CAIRE.

Aquarelle. — Musée Guimet.

Barbot, à qui les bords nonchalants de la Sèvre nantaise ou de sa Loire natale n'avaient pas encore révélé leur charme fait de mesure et de douceur, n'échappa pas plus que Jules-Louis Coignet et Louis-Étienne Watelet, ses deux premiers maîtres, à cette fascination. A son tour, il partit, visita l'Italie et la Sicile. En compagnie de Guillaume Bodinier, peintre angevin du plus délicat talent, il planta son chevalet autour de Rome, près de Tivoli. Et comme Bodinier faisait partie de ce petit monde d'artistes : Léopold Robert, Corot, Schnetz, Lapito, Aligny, qui aimaient à s'assembler, tantôt à l'auberge *della Lepre*, d'autres fois au café *del Greco* à Rome, autour de Victor Bertin, leur maître à tous et de beaucoup leur aîné, il est à supposer que Barbot se mêla à ce groupe juvénile et ressentit, en cette compagnie, cette émulation si souvent nécessaire à tout nouveau peintre à l'éveil du talent.

Le Salon de 1827, le plus remarquable de ceux qui se succédèrent depuis le Salon fameux de 1824, où Paul Huet et Constable se révélèrent, vit côte à côte et pour la première fois apparaître les noms du Parisien Corot et du Nantais Barbot. Une vue du *Théâtre de Taormine* et une autre d'*Agrigente* furent les premières contributions apportées par Barbot à ces expositions annuelles auxquelles, jusqu'en 1840, l'élève de Watelet et de Coignet devait fidèlement participer. Par ces deux ouvrages, autant que par de nouvelles *vues* de la Calabre et de la Sicile qu'il exposa par la suite, on voit que Barbot se sentait attiré déjà par ces horizons grandioses, ces aspects lumineux et tout ce pittoresque que l'Égypte, à moins de vingt années de là, allait lui offrir.

Par suite d'une destinée curieuse et dont la discrétion est peu commune, les biographes, à partir du Salon de 1840, où il envoya une *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*, perdent toute trace du judicieux peintre qui avait exploré Palerme, Messine et qui semblait, par cet envoi dernier, vouloir, aux côtés de Rousseau, de Corot, de son compatriote le Nantais Jules Dupré, se mêler, lui aussi, à ce mouvement de l'école de Barbizon alors dans tout son éclat.

En effet, ni Bellier de La Chavignerie, dans son *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, ni E. Maillard, dans son ouvrage consacré à *l'Art à Nantes au XIXe siècle* (Paris, 1888), ni MM. Marcel Nicolle et Émile Dacier, dans leur précieux *Catalogue du musée municipal des Beaux-Arts de la ville de Nantes*, ne signalent des ouvrages de Prosper Barbot postérieurs à 1840. Et, comme Barbot était un voyageur obstiné, une sorte de *globe-trotter* du pinceau, opiniâtre au point qu'on retrouve sa trace jusqu'en Allemagne et en Hollande (*vues* du Salon de 1836), enfin, comme il devait vivre encore nombre d'années après cet ultime Salon, on demeure confondu d'un silence aussi tenace et d'une si mystérieuse retraite.

La découverte que M. René Philipon a faite de toute une importante série de dessins et de peintures exécutés par Barbot en Égypte et principalement au Caire entre 1844 et 1846, et dont le lot est venu enrichir le musée Guimet, dissipe en partie heureusement cette ignorance. Et c'est par ces œuvres d'une tonalité si délicate, d'un dessin si probe et d'un caractère d'observation si averti, que nous allons pouvoir juger, enfin, du plein épanouissement d'un talent trop modeste et qui ne devait pleinement se révéler à nous que par ces pages toutes de finesse, de nuance et qui placent leur auteur au meilleur rang des orientalistes et des peintres du Nil, à côté de Marilhat.

Seuls peut-être, et depuis Caraffe, qui avait vu l'Égypte, un peu après le passage de Bonaparte, le comte de Forbin, le statuaire Auguste, devenu un très bon peintre, puis Marilhat s'étaient approchés de cette vallée féconde et de ce doux paysage; enfin, vers 1843, un écrivain du talent le plus exquis, du génie le plus riant et le plus poétique, Gérard de Nerval, était venu au Caire et s'était, lui aussi, mêlé à cette population bigarrée d'alors, et, durant quelques mois au moins, s'était confondu à cette vie des *Mille et une nuits*, toute de prestige, de surprise et si nouvelle encore aux yeux des artistes. A leur suite, Barbot, — moins en poète qu'en observateur —, en compagnie d'Alexandre Bida, un élève de Delacroix déjà célèbre, explora toute cette contrée qui va du Caire aux Pyramides et à l'île de Philæ: et nous pouvons dire que ce fut là, pour l'artiste nantais, une campagne féconde, puisque tant de dessins

impromptus, de petits panneaux chaleureux et de pochades vivantes, placent sous nos yeux le tableau de cette Égypte telle qu'elle était alors, et telle que nous nous la figurons avant qu'une emprise européenne trop tenace l'eût malheureusement marquée et vulgarisée.

Parmi les œuvres rapportées d'Égypte par Barbot, il est un dessin charmant représentant les ruines de l'île de Philæ s'élevant au milieu des palmes, enfin, une peinture figurant une *Vue d'Amada en Nubie*, qui témoignent assez que l'artiste ne séjourna pas uniquement dans le delta, entre Damiette et le Caire, mais encore qu'il



P. Barbot. — Site de la Haute Egypte.

Aquarelle. — Musée Guimet.

remonta le fleuve, franchit la première des cataractes et se plut bien souvent à s'arrêter, le pinceau ou le crayon à la main, au bord du rivage, sous les maigres arbres.

Ces sortes de voyages s'accomplissaient, à l'époque, à l'aide d'un bateau appelé *cange*, de l'espèce des caïques et des felouques du Levant. C'est dans une embarcation de cette nature, que Gérard avait remonté le Nil pour atteindre aux Pyramides, et Barbot a laissé, de la *cange* à la coque aiguë, aux voiles finement incurvées, plus d'un croquis rappelant son expédition.

S'éloignant des « plaines cultivées et des palmeraies qui entourent Damiette » et dont l'auteur du *Voyage en Orient* se plaisait à contempler les aspects fertiles et les jardins agréables fleuris de dattiers, l'artiste, autant que son œuvre en témoigne, se porta plus avant que le touriste ordinaire, vers ce désert de sable, où les rares buissons des oasis jaillissent du sol, dont seul un vol de courlis, en trouant l'indigo

du ciel, permet, enfin, de mesurer le vide et de comprendre la désolation. Dans cet ordre, Barbot, autant que Bida, sut, non sans bonheur, exprimer la mélancolie des grands espaces, des ruines millénaires et des eaux paisibles. Où nous le retrouvons encore, dessinateur probe et juste, peintre excellent et notateur exact, c'est dans ces petits panneaux enlevés avec une maîtrise singulière et dans lesquels le voyageur surprend le charme des vieilles pierres toutes roussâtres, marquées par le temps, des passages voûtés, des ruelles sombres bordées de murs à moucharabys et à arcades, des marches branlantes usées par le pas des ânes.

Gérard de Nerval, qui aimait à errer dans ces dédales capricieux du Caire, a joliment écrit qu' « une mosquée en ruine, au minaret curieusement sculpté, un palmier svelte s'élançant d'une touffe de lentisques » suffisent, dans ces vieilles cités aimées des califes, à « composer un tableau digne de Marilhat ». Comment ne pas voir, avec le poète, en considérant les crayons et les pochades qui font l'objet de cette étude, que ce tableau, d'un goût si frais et si discret, a été traduit plus d'une fois, par Barbot, avec bien de l'intérêt et de la vérité ?

Dans ces œuvres d'un trait plein et sobre, ce n'est pas tant la couleur locale qui nous séduit que le caprice de ce crayon amusé, de ce pinceau aux surprises lumineuses. Où l'on découvre, chez Barbot, cette prestesse et ce tour vivant qui nous plurent tant jadis, dans les ouvrages délicats d'un Van Mour, d'un Liotard, d'un Favray, d'un Hilair et de tant d'autres peintres français du Levant, c'est justement dans cette représentation des mœurs dont un pays comme l'Égypte offre tant d'aspects savoureux.

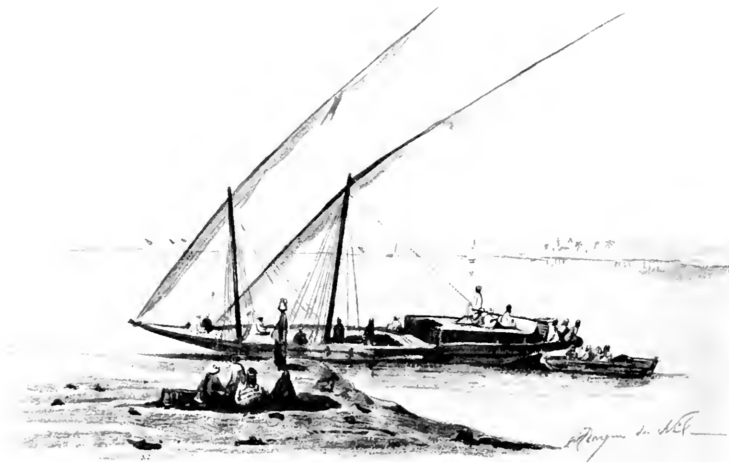
Depuis le simple fellah, calfat du port, ânier ou vendeur de fruits, jusqu'au pacha ou au cheik opulent, vêtu de riches étoffes et coiffé d'un turban, qui s'en va avec importance, Barbot a surpris les types familiers ou pittoresques de Damiette et du Caire. Il faut dire que ce pittoresque, cette bigarrure, particulièrement dans les vêtements dont s'habillent les Africains, prêtent toujours aux peintres. Ce même manteau arabe qui enchantait Fromentin, Barbot, de son côté, en aimait les plis et le chatoiement. Mais ce qui, sans doute, avait le don de charmer un artiste aussi sensible au jeu des couleurs, c'étaient ces apparitions féminines dont Nerval a surpris un grand nombre et dont lui, Barbot, a fixé quelques-unes : Égyptiennes voilées venant de la mosquée ou se rendant au bazar, femmes coptes d'une tournure et d'un costume plus européens, mais surtout ces almées ou *oualems*, que le poète voyageur a représentées « vêtues de robes de soie rayées avec leur *tarbouch* à calotte dorée et leurs longues tresses ruisselantes de sequins ».

L'une de ces Africaines, coiffée d'une sorte de madras, vêtue à l'orientale et tenant le long tuyau de la pipe de son maître, témoigne assez que Barbot savait être, à l'occasion, à côté d'un paysagiste tout de nuance et de sentiment, un peintre de genre d'un charme et d'une vérité remarquables.

Que ce peintre, le meilleur avec Bida et Marilhat qu'ait inspiré l'Égypte, ait pu rapporter, du pays parcouru par Volney et Champollion, un bagage si considérable de dessins et de toiles, également précieux les uns et les autres au point de vue de l'art et de l'ethnographie, et que ces toiles et ces dessins soient, — pendant si longtemps, — demeurés ignorés, c'est là un exemple singulier de désintéressement et de modestie.

Un écrivain local, E. Maillard, dans un ouvrage intitulé *l'Art à Nantes au XIXe siècle*, en étant venu à nommer Barbot, son compatriote, écrit de ce dernier que, « paysagiste distingué », il est également un « homme d'un commerce attique dans la vie sociale ». Il faut croire, en effet, que le séjour de Rome, un grand nombre d'amitiés avec les maîtres de ce siècle et surtout les voyages avaient formé cet esprit d'élite et ce caractère distingué.

Avec un rare bonheur, Barbot n'a jamais, dans son œuvre, séparé le touriste de



P. Barbot. — Barques du Nil.

Aquarelle — Musée Guimet.

l'artiste, le peintre de l'explorateur et, de cet œuvre, on peut dire avec vérité ce que Fromentin écrivait de celui de Marilhat, et qu'il est « l'exquise et parfaite illustration d'un voyage ». Le fait est que, de tant de travaux que Barbot accomplit de son vivant et dont les musées d'Angers et de Nantes conservent les spécimens, ce sont peut-être les tableaux et les dessins, plus exclusivement africains, qui sauveront de l'oubli le nom du peintre nantais.

Là encore, le jugement de Fromentin sur Marilhat peut s'appliquer à Barbot, et c'est quand l'auteur des *Maîtres d'autrefois*, qui s'entendait si bien à juger des peintres du désert et de la vie africaine, a pu dire justement que, d'un tel effort, « ce qui restera, peut-être, de plus lumineux, de plus mémorable, ce sont de petits tableaux sans nom, sans désignation précise, par exemple, un crépuscule au bord du

Nil, ou bien des pèlerins pauvres voyageant, à midi, dans l'aride atmosphère d'un pays sans eau ».

De tels ouvrages, Barbot avait rapporté le précieux bagage dont, grâce à la libéralité de M. René Philipon, le musée Guimet vient de s'enrichir. Et quand le compagnon de Bida, retombé dans un mutisme d'art dont il ne devait plus jamais sortir, s'éteignit à Chambellay, le 12 octobre 1878, sous le ciel de cet Anjou qui était la patrie de son ami Bodinier, il ne se doutait pas qu'il devrait de survivre moins à ses compositions historiques, à ses vues d'Italie, d'Allemagne et de Hollande, qu'à ces tableautins délicieux, à ces dessins primesautiers et sincères qu'il avait, pour sa propre joie, peints et rassemblés sous le soleil d'Égypte.

Edmond PILON.

ART CONTEMPORAIN

L'ART ET L'HUMOUR

L'INSPIRATION OCÉANIENNE



C'EST[1] une des caractéristiques les plus curieuses de notre temps que le brusque regain de vogue dont le roman d'aventures a bénéficié dans ces dernières années. L'humour, comme à l'ordinaire, a suivi le mouvement littéraire. Il avait, nous l'avons vu, marché dans le sillon du roman naturaliste. Or, quelques années avant la guerre déjà, cette veine commençait à s'épuiser terriblement. Aux évocations réalistes comme aux analyses psychologiques, le roman policier et les imaginations du roman d'aventures se substituaient dans la faveur du public. Ils étaient inégalement propices à l'humour et le roman policier n'en suggéra point. Cette forme, à peine littéraire, était d'importation. Je ne pense pas qu'on trouve chez nous le mot « détective » antérieurement à Jules Verne. Même Rocambole ne saurait être pris pour un ancêtre de Raffles ou d'Arsène Lupin.

Le roman policier contemporain séduisait la foule par des contrastes très impropres à l'illustration comique : contrastes entre l'apparence brillante du héros et son caractère, entre son rôle et les fins véritables qui le lui dictent. L'esprit du lecteur, tendu vers le dénouement d'un imbroglio, se détourne peu volontiers pour sourire. Le roman policier est un genre à la fois naïf, pompeux et sportif qui se prête mal aux observations humouristiques.

Par contre, le roman d'aventures — et naturellement d'aventures maritimes — se présenta soudain comme une source intarissable de belles images. Les origines littéraires de sa vogue récente furent exposées trop excellemment par M. Jacques Boulenger dans son étude sur *Pierre Mac Orlan et le Roman d'aventures (l'Opinion,*

1. La Lettrine est un bois de Daragnes pour *A bord de « l'Étoile matutine »*, texte de Pierre Mac Orlan (Crès, éditeur).

13 novembre 1920), pour que j'en dise davantage: les humouristes ne manquèrent point de tirer parti de ces horizons vers lesquels on s'était encore si peu tourné. Ce qui va les hanter, ce ne seront pas nos mers européennes : la Méditerranée où se lit encore le sillage de la barque d'Ulysse, l'Atlantique où courent des villes à hélices. Le Pacifique est soudain roi. On s'aperçoit, en y songeant, que dans les immensités du Sud, malgré les inventions de notre Occident septentrional, continuent de vivre des populations à peine changées depuis les temps où Cook et Lapérouse débarquaient sur leurs plages. Ce sont les peintres sérieux, pourrait-on dire, et non les humouristes, qui déclanchent le mouvement polynésien. C'est d'abord le nom de Gauguin qui se répand dans le public en même temps que son histoire. On considère que ce Gauguin n'est mort, en somme, que d'hier : que ses nymphes thaïtiennes sont même les cadettes de Rarahu : et qu'aux antipodes de la tour Eiffel et de ses émetteurs de sans fil, des îles silencieuses s'endorment dans des couchants nacrés.



Pierre Falké. — Gravure sur bois pour « Le Pot au noir » de Louis Chadourne (Mornay, éd.)

Les vingt ans nécessaires au cheminement souterrain des renommées sont écoulés pour Cézanne, comme pour Gauguin. Elles éclatent pleines de force. Elles se répandent sur Montparnasse; par conséquent, sur les quartiers aussi qu'habitent les jeunes peintres, à San-Francisco, à New-York. La mode étant par nature outrancière, les quelques artistes qui naguère voguaient, inconnus et mélancoliques, vers la Polynésie encore sans prestige, en deux ans deviennent légion. L'art maori crée des extases. On ne jure au café du Dôme, à la Rotonde, comme dans les ateliers de Jersey-City, que par Gauguin et ses vainés. Alors l'humour trouve une prise, et l'on voit naître dans un numéro de la belle revue américaine *Asia*, tout entière consacrée aux splendeurs des manguiers, des atolls et des palétuviers, une très amusante satire contre les auteurs et les victimes à la fois d'un si prompt et si général exode. C'est

une suite de petits dessins au trait commentés, à la manière américaine, par de longues légendes : un jeune peintre et sa jeune femme partent vers Papeete : ils se fabriquent un costume d'indigènes, se forgent mille félicités australes et arrivent dans une sorte de Pont-Aven ou de Barbizon fourmillant de peintres, et qui n'est autre que le Papeete de leur rêve tel que l'ont fait les mille autres fervents du « gauguinisme intégral ». Quand ils s'en iront à la recherche d'un site qu'on leur a désigné



GUY ARNOUX. — LE PIRATE.

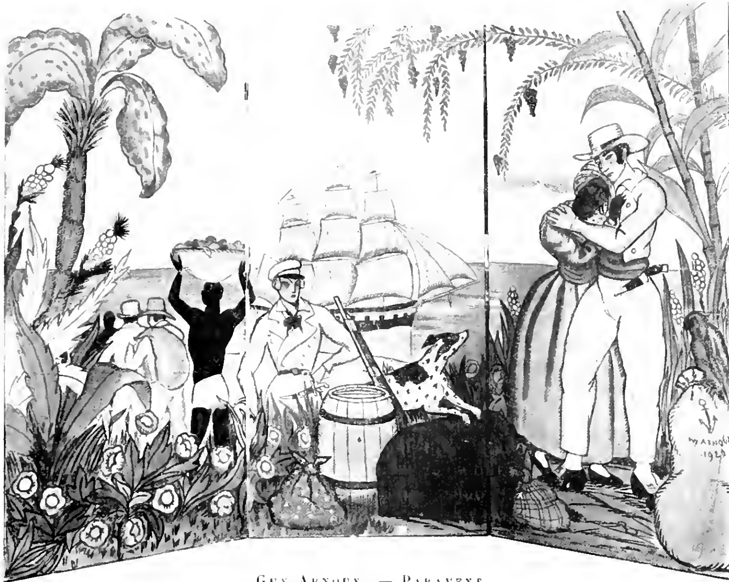
Aquarelle.

comme tout à fait typique, ils trouveront une baie dont les rivages sont hérissés de chevalets, bondés de rapins qu'enseigne le professeur Longuevue de Montmartre.

Sous la plume d'écrivains qui précisément excellent à surprendre par le fait qu'ils n'ont pas l'air d'être surpris, — c'est surtout à M. Jean Giraudoux que je pense, — cette habitude de villégiaturer aux Tongas ou aux Iles-sous-le-vent prend un aspect de banalité mondaine ; et la Suzanne de M. Giraudoux (dans *Suzanne et le Pacifique*) dit à peu près qu'elle ne peut prononcer le nom des Touamotou ou des Marquises sans voir une grande jeune fille américaine, debout sur la proue d'une presqu'île.

On devine l'énorme part du paradoxe en tout cela. N'importe : dans l'espace, le

continent des îles va sembler bien plus proche. Dans le temps, on se découvrira tout voisins de ces gens plus ou moins pirates et boucaniers, pêcheurs de biches de mer et de phoques dont notre enfance lisait les récits exaltants. La découverte s'étend : des romanciers anglo-saxons, Jack London par exemple, nous apprennent qu'autour de cette Australie, qui force à se baisser pour regarder la sphère par dessous, vivent et voguent, de nos jours, sur de petits bateaux à voiles, des hommes dont les aventures sans contrôle ne le cèdent en rien aux exploits des ancêtres flibustiers.



GUY ARNOUX. — PARAVENT.
Peinture.

De toutes ces îles, de proches souvenirs s'élèvent. De 1770 à 1830, elles ont été sillonnées. Des corvettes en perdition sur les coraux effectuèrent avec des moyens de fortune, parmi les douces populations étonnées, de ces réparations sensationnelles comme le délicieux musée de Marine, au Louvre, en offre maints exemples. Jamais de nos jours on ne parla de Tahiti, des Marquises, autant que sous Louis-Philippe, quand au nom de la reine Pomaré ou du méchant pharmacien anglais Pritchard l'opposition menaçait le Cabinet jusque dans son existence.

Or on sait, par ailleurs, la sympathie de notre époque pour tous les vestiges de l'époque 1830. Les minuties naïves des ameublements et des pensées, cette je ne sais quelle distinction qui régnait dans les mesquineries bourgeoises de l'ère balzacienne, sont tout à fait à la mode. L'activité maritime de cette période avait deux chances

donc, pour une, d'inspirer nos dessinateurs fantaisistes. D'ailleurs, il suffisait, on l'a vu, de déclancher leur imagination. Chacun, d'après son tempérament particulier, élira son époque, puisque, par une suite insidieuse d'échelons, l'esprit appelé par un Jack London à suivre les chasseurs de morses à travers les mers contemporaines, va remonter sans peine jusqu'aux flibustiers de Saint-Domingue. Au surplus, le hasard fait que parmi ces humouristes beaucoup sont des marins ou tiennent de près à la marine. Falke a voyagé, séjourné dans l'archipel néo-calédonien. Guy Arnoux a servi



René Jouenne. — Le Retour du corsaire.
Aquarelle

à bord de torpilleurs. Daragnes est fils d'un charpentier de la marine. Le Conle et Gervaise sont des marins navigant. Jouenne est un Normand imbu du charme des vieilles jetées mélancoliques et des ruelles à relent de saumure de Fécamp et de Saint-Malo. Dignimont, comme naguère François Coppée, plein du regret des rêveurs qui n'ont pas voyagé, sera le terrien qui, dans les auberges ou les bouges, admire la carrure des matelots hâlés et écoute leurs rudes histoires. Tous ont un grand ancêtre, en fait d'humour-dessin, le plus fécond et le plus intense imaginatif de la fin du XIXe siècle, celui dont le pouvoir d'évocation historique a comme une grandeur à la Victor Hugo : je veux dire Caran d'Ache. Du vieux corsaire légendaire, très « hollandais fantôme », jusqu'au marin de la flotte genre « réception de Cronstadt », toute la marine avait déjà, une première fois, surgi sous son crayon.

Falké, en qui demeure le souvenir de son adolescence polynésienne, montre surtout la pirogue, sa proue en tranche de melon, les beaux gestes maoris à l'avant des balanciers. Son rêve n'est point vagabond sur les mers, mais arrivé dans l'archipel et fixé.

L'exilé, colon ou peintre, est seul maintenant avec les « naturels ». Le grand navire est reparti avec son équipage : et la vie moderne de cet équipage a ses dessinateurs aussi. Pierre Le Conte est de ceux-là. Il est au surplus l'auteur d'une planche qui deviendra quelque jour rarissime, intitulée : *Plan de la ville de Cherbourg*. Elle a d'abord l'aspect des vieilles cartes, où le graveur obviait à la monotonie des surfaces marines en les meublant de sirènes et de cachalots; où la rose des vents s'ornait de tritons soufileurs et de zéphirs joufflus; où les corvettes se voyaient de profil, toutes voiles dehors, et posées sur un socle de vagues en volutes. Mais sous la loupe apparaissent des détails cocasses et actuels; et l'anachronisme de la forme en rend la découverte fort joyeuse.



DARAGNES. — BOIS D'ILLUSTRATION.
1er état.

Gervaise — pseudonyme d'un austère officier de marine — observe surtout le grouillement, vu des hunes en fer, des matelots courant sur les ponts rivetés.

Mais revenons aux lointains archipels. Toute l'existence n'est point sur les pirogues. De médiocres maisons de bois et de tôle s'alignent, forment des rues sablonneuses. Sous le dur soleil, l'ombre des auvents est toute noire et la tache d'un casque blanc luit comme un œuf de calcaire. C'est la nostalgie du petit fonctionnaire rêvant,

sous la Croix du Sud, aux beaux jours du café du Progrès, que traduit en des bois aux forts contrastes le Nivernais Deslinières.

Avec Guy Arnoux, l'humour se retourne vers le passé, vers la prestigieuse flibuste, surtout vers le temps si proche encore où l'indélicat fiancé d'Eugénie Grandet allait se faire une fortune aux Indes ou dans les Amériques. Il a montré avec une fantaisie très inédite ces graves jeunes hommes, si parents de René, presque frères de Julien Sorel, ceux dont les longs cheveux désespérés flottent dans les esquisses de Géricault pour le *Radeau*, ceux qu'on croit voir en lisant *la Bouteille à la mer*, d'Alfred de Vigny :

> Les savants officiers, la hache à la ceinture,
> Ont péri les premiers en coupant la mâture...

Jouenne (qui forme avec Thezeloup et Quesnel le groupe si joliment précieux des *imagiers de Coutances)* ressuscite la vie attentive du petit port fortifié, la rentrée triomphale de la « course » lointaine, les sacs des matelots bourrés de mantilles, de soieries, d'habits rouges et galonnés, de hauts peignes et d'épées a poignées de nacre, qui supposent maints abordages et beaucoup de gipsies mises durement à mal.

Avec Daragnes, le tableau s'assombrit. La grande frégate balance sur un ciel inquiétant son enorme château d'arrière et ses lanternes dorées en forme de gros fruits lumineux. La vie que recèle ses flancs est pleine de drames luxurieux; ses maîtres sont des hors la loi sur toutes les mers, qu'ils épouvantent. Il y a d'ailleurs, dans le talent de Daragnes, je ne sais quel sens un peu shakespearien de la terreur ou tout au moins du mystère. Enfin Gus Bofa, l'un des humouristes de ce temps les plus féconds en invention linéaire, à la fois joyeuse et apeurante, créateur d'un type moyen qui se dégage d'entre ses types divers et fait penser à quelque Panurge, Gus Bofa, plus directement que Daragnes, a reconstruit le simple matelot corsaire. Il le voit et le montre comme une sorte de spécimen zoologique, avec ses impulsions volontiers meurtrières, sa face animale au regard sans paupière, ses longs bras assouplis et musclés des l'enfance par la vie aérienne dans le subtil enchevêtrement des agrès. Il puise son inspiration dans la littérature maritime anglaise, dans le grand poète Stevenson et parfois ses compositions atteignent, à l'aide d'un dessin remarquablement puissant, à une véritable grandeur tragique.

Tous ces artistes ont trouvé soudain, parmi les choses de l'Océan, un souffle grisant. Ils ont été les illustrateurs tout désignés d'une littérature éprise de sensations drues, de pittoresque brutal, ennemie des cadres étroits, des minuties abstraites jusqu'alors en faveur. Ces livres, ces artistes, se sont manifestés en quelque sorte tout d'un coup. Mais il semble que livres et dessins aient, par leur réussite même, épuisé rapidement cet engouement nouveau. Certains littérateurs, obscurément incités par ces proches précédents, s'avisent qu'il est du pittoresque intense encore bien plus près de nous, dans une Europe née d'hier, bouleversée à fond en quelques-unes de ses parties. Le grand succès du livre de M. Paul Morand, *Ouvert la nuit*, montre un chemin bien étrange, fraîchement frayé, où nul, si ce n'est Pierre Mac Orlan avec *la Cavalière Elsa*, ne s'est encore beaucoup aventuré.

Il est probable qu'avant peu d'années, la curiosité du public à l'égard du roman d'aventures maritimes sera bien apaisée et que les artistes que je viens de citer reviendront, à la voile, vers l'ancien monde.

ROBERT REY,
Secretaire de l'École du Louvre.



Gus Bofa. — Illustration pour « l'Île au trésor », de R. L. Stevenson.

Dessin.

ACTUALITÉS

LÉON BONNAT

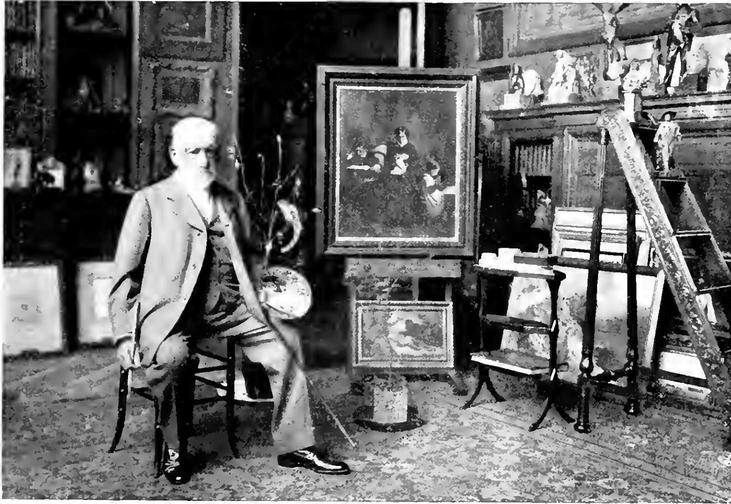
La *Revue de l'Art* ne se croit pas quitte envers Léon Bonnat, pour avoir publié la notice biographique de son dernier *Bulletin*. Après les rapides nécrologies, après les discours au lendemain de sa mort, il reste à écrire sur lui l'étude approfondie qu'il mérite. Nous comptons le faire quelque jour: en attendant, notre prochain numéro contiendra le dernier des articles de M. Louis Demonts sur la nouvelle donation, faite cette année au Louvre, de trois albums de dessins, où on le surprendra, une dernière fois, dans l'un de ses gestes de donateur inégalable qu'il fut pour nos musées.

Si son bagage de peintre, de portraitiste, relève maintenant de l'histoire, le critique qui s'en occupera fera œuvre incomplète qui ne situera pas résolûment à part, dans le mouvement artistique contemporain, — auquel il aura toutefois été si intimement mêlé, — la personnalité du vieux maître: car c'est réellement une place exceptionnelle (elle étonnera peut-être nos descendants) que ses fonctions administratives et officielles lui ont fait occuper depuis plus de trente années, comme chef de l'École des Beaux-Arts, au premier rang de l'Académie, à la tête du Conseil des Musées nationaux, seul artiste enfin admis à siéger dans le Conseil de l'Ordre de la Légion d'honneur.

Entre tous les partis si divisés, où les anciennes rivalités de doctrine et d'atelier se compliquent aujourd'hui d'un élément qui ne comptait pas jadis : les boutiques et les marchands, il aura été le dernier des artistes classiques du siècle à jouer un rôle unique d'arbitre toujours respecté et spécialement écouté.

Cette situation, il la dut à sa grande activité, à ses qualités d'intelligence, de finesse, à ses relations même, au fait encore qu'à l'encontre de beaucoup d'artistes, il ne dédaignait pas plus les milieux politiques où il compta toujours de grandes amitiés, que ce que l'on nomme le monde proprement dit, fréquenté par lui pendant plus d'un demi-siècle et où, là aussi, de durables sympathies ne lui firent jamais défaut. Si le rayonnement de son talent de peintre et ses qualités d'intelligence lui avaient assuré la suprématie à l'École des Beaux-Arts comme à l'Institut, sa connaissance des maîtres, ses goûts de collectionneur, qui lui firent, dès ses premiers succès et jusqu'à son dernier jour, acquérir chaque fois qu'il le put tant d'œuvres significatives, sa générosité enfin, qu'on ne louera jamais assez, lui avaient tout naturellement assigné le rôle de présider à l'enrichissement de

la plus importante des collections nationales. Et c'est ce rôle qui lui procura peut-être, en dehors de son métier, les plus nobles satisfactions. Quel admirable directeur du Louvre il eût fait! Comme il l'a aimé! Si celui-ci ne semble obtenir, parmi ses nombreux legs, — où on le voit, en faveur de tous, se dépouiller noblement, — qu'une dizaine d'objets de premier ordre, c'est lui, ou plus exactement les Musées nationaux qui deviennent les propriétaires absolus des collections Bonnat, — curieux point de droit qui exige de la Ville de Bayonne des soins particuliers et tout son zèle vis-à-vis des œuvres dont elle aura le dépôt, dépôt qui ne sera perpétuel



Cl. Vizzavona

La dernière photographie de Léon Bonnat (1922).

que si elle tient les engagements exigés. Et, même alors, les Musées nationaux n'en auront pas moins, sur ces collections, une tutelle absolue, s'étendant jusqu'au conservateur et aux gardiens, des frais de déplacement étant prévus pour leurs délégués qui iront vérifier si toutes les conventions sont bien respectées ..

De ce musée, créé par lui de toutes pièces, il désire, dans son testament, que ce soit un peintre de sa petite patrie qui en ait soin : il a choisi lui-même le premier conservateur : mais le successeur de celui-ci devra avoir appris, à Paris, à connaître, à aimer les œuvres d'art et particulièrement les dessins, dont Léon Bonnat fut sans doute le dernier et l'un des plus grands amateurs. Dans ce testament émouvant, daté de mars de cette année, où dès le début éclate sa reconnaissance envers la Ville de Bayonne, qui accorda jadis sur son maigre budget une pension à l'étudiant pauvre qu'il était, il y a des conseils, des avis à ce futur conservateur, qui témoignent de

toute un vie d'étude et de tendresse profonde envers ces reliques vénérables de la pensée des grands artistes, comme il nomme lui-même les dessins.

Cependant, celui qui écrira sur Léon Bonnat et tentera de laisser de lui un portrait fidèle, se trompera infiniment s'il ne considère que les hautes fonctions d'où naquit et se développa sa grande autorité. Pour expliquer celle-ci, il devra insister avant tout sur sa vie, pleine de réserve et de dignité, sur son indépendance foncière, sa bonté bourrue mais touchante, son affection pour les jeunes, qui allait de pair avec sa vénération pour les vieux maîtres, son amour du pays enfin, qui firent de lui un grand honnête homme. Souhaitons que l'on publie quelque jour sa correspondance, comme celle qu'il reçut de tant de célébrités d'hier. Ceux qui ne l'auront pas connu verront là quelle vie intérieure fut la sienne. Ils en comprendront toute la beauté morale qui, plus que son talent, force l'estime et lui assure parmi ses contemporains une place haute et particulière, à laquelle de plus grands peut-être ne sauraient prétendre.

André DEZARROIS.

LES ENVOIS DE ROME.



André Lavrillier.
Au Soldat inconnu.
Plaquette

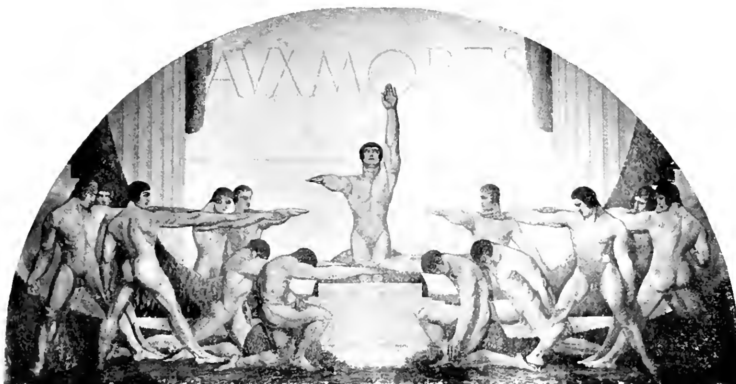
Ce sont travaux d'élèves, où l'ingéniosité d'un nouveau maître n'apparaît pas encore : à l'abri de la Ville Éternelle, sous l'œil paternel et vigilant de M. Denys Puech qui sera pour eux un véritable directeur, tous ces jeunes gens travaillent beaucoup; mais comme on les sent toujours partagés entre les paisibles leçons d'un passé défunt et les témérités de l'heure présente en mal d'avenir ! Rome ne leur fait pas oublier Paris.

Depuis le médiocre *Age d'or* de M. Girodon jusqu'à la *Canzone d'amour* peinte à la Roybet par M. Font, la peinture se révélerait assez pauvre sans l'effort méritoire de M. Rigal : sur une immense toile oblongue, en tons de fresque, son *Serment aux morts* groupe quatorze mâles figures nues, largement distribuées, sept à gauche et six à droite, autour d'une figure centrale aux raccourcis audacieux. Un an de travail et d'abnégation, mais pour un résultat problématique qui dénote, toutefois, la qualité la plus rare aujourd'hui : la conscience. Il faut compter sur M. Rigal.

Le désaccord, déjà frappant l'année dernière, entre l'enseignement officiel et les aspirations juvéniles, persiste étrangement dans une esquisse décorative, *l'Enlèvement des Sabines*, de M. Despujols, que tourmentent les lauriers conquis

au Salon par *les Pigeons blancs*, de M. Jean Dupas; et que va dire l'Institut, qui redoutait, dans son « rapport » de 1921, la contagion des « succès scandaleux »? Cette convention haute en couleurs, d'un archaïsme décadent, menace, en effet, de faire des prosélytes et de transporter le Salon d'Automne à l'École... C'est pareillement un goût d'art primitif qui signale la savante copie de M. Pongheon, d'après une fresque venue de la Magliana dans le musée du Capitole, un *Apollon* médiocre attribué au Spagna. Déjà, le violon du dieu remplace la lyre, comme dans le *Parnasse* de Raphaël.

A côté d'une *Victoire* géante et monumentale de M. Delamarre, la sculpture ne se montre pas moins archaïque dans un morceau séduisant et singulier de M. Janniot,



RIGAL. — SERMENT AUX MORTS.
Peinture

un *Erôs* entre deux nymphes rieuses, en pierre curieusement polychromée. Ce petit dieu plantureux, comme un enfant de Rubens, a pour antithèse un bas-relief où M. Casson profile délicatement *la Source aux oiseaux*, en élève docile du Primatice et de Jean Goujon. De solides qualités techniques caractérisent les *Baigneuses au soleil*, de M. Foucault, *l'Abondance*, bonne esquisse de M. Martial, et sa fine copie en marbre de la *Fancinlla romana*, du musée des Thermes.

Habiles dessinateurs aussi, nos graveurs en médailles, MM. Turin, Gaston et André Lavrillier, ce dernier très remarquable auteur d'une émouvante médaille dédiée *au Soldat inconnu*.

Chez les graveurs en taille douce, M. Maillart se distingue aussitôt par une estampe originale et spirituellement composée, un groupe charmant de fraîches nudités dans un gai paysage. Il faut retenir le nom de M. Manchon, portraitiste du *Cardinal Merry del Val*. Les dessins de MM. Godard et Matossy ne sont que des études.

L'architecture érudite rapproche un fort intelligent lavis d'après l'antique, de M. Roux-Spitz, d'une *Venise au temps des Doges* de M. Carlu, plus fantaisiste que

M. Séassal, dont la grande reconstitution d'*Ostie, colonie romaine, en bordure de la rive gauche du Tibre*, atteste un artiste amoureux de l'immortelle Italie des ruines fauves et des collines bleues, scandées au rythme des cyprès et des pins. Cette Italie, passée maîtresse en l'art de bâtir, réalisait d'emblée « l'urbanisme » que nous promet le Salon d'Automne.

RAYMOND BOUYER.



JANNIOT. — ERÔS.
Sculpture polychromée.

A PROPOS D'UNE EXPOSITION

RAOUL DU GARDIER, PEINTRE DE MARINE.

Dès 1905, la *Revue de l'Art* consacrait à M. Raoul du Gardier une page de présentation. Il avait alors trente-quatre ans et s'adonnait comme délassement, à l'eau-forte en couleurs, que nous regrettons de lui avoir vu abandonner depuis. Avant d'être un peintre et de devenir graveur, on pourrait presque dire qu'il naquit aquarelliste, n'ayant pu être marin comme il l'avait rêvé. Pourquoi sa personnalité, connue seulement des amateurs, ne l'a-t-elle pas fait classer au premier rang de sa catégorie, comme on dit aujourd'hui?

Beaucoup, qui ignorent et son nom et son œuvre, s'étonneront devant les cinquante-quatre aquarelles et les quatre peintures réunies actuellement boulevard de la Madeleine, à la Galerie Le Goupy, de le voir, la cinquantaine passée, oser timidement, — les « jeunes » nous font connaître d'autres méthodes! — les inviter à sa première exposition d'aquarelles.

M. du Gardier a toujours peint la mer; non pas celle du divin Claude, mer classique, lumineuse et dorée, non la mer tumultueuse des tempêtes et des naufrages



Cl. Vizzavona.

RAOUL DU GARDIER. — SAMBOUK DE DJEDDA (SUEZ).
Peinture.

de Vernet, ou la mer émouvante et théâtrale de nos romantiques, mais l'Océan aimable, élégant, pourrait-on dire, qui vient jusqu'à nous mourir sur les plages à la mode : la mer des petits ports et des amateurs de bateaux, celle qui sert de cadre aux évolutions des yachts blancs comme des mouettes, ou aux joyeuses baignades estivales; mer des jours de soleil, devant laquelle rêvent sur le sable chaud les promeneuses vêtues de robes claires, mer favorable aux manœuvres des marins amateurs, qui leur fait mieux goûter les longs repos sur les spardecks de leurs voiliers fragiles. Tout ceci, c'est le du Gardier d'avant-guerre, dont les œuvres au pinceau léger et d'un dessin plein d'aisance allaient à une clientèle de délicats connaisseurs. De cet art discret et du meilleur ton, la *Promenade sur la plage*, du musée du Luxembourg,

acquise au Salon de 1904, et qui conserve toute sa fraîcheur originelle, puis le *Repos après le bain*, vendu en Amérique, demeureront mieux que de charmants exemples.

M. du Gardier, comme beaucoup d'artistes, a fait son devoir pendant la guerre; il n'était plus jeune; dispensé, il s'engagea, vit le front, puis ramené à l'arrière, dans les services techniques de l'aviation maritime, il retrouva ainsi l'inspiratrice qu'il n'avait jamais quittée. Aujourd'hui, sur les instances de ses amis, après un séjour en Egypte, il nous montre des vues de Suez, auxquelles s'ajoutent des notes sur Pornic; les unes et les autres sont exquises. Son métier a perdu ce qu'il avait d'un peu facile; sans chercher la difficulté, il en triomphe en virtuose quand il la rencontre, mais cette fois, que ce soit la mer Rouge ou l'Océan qui baigne l'Armorique, mer de pourpre ou d'émeraude, s'il nous donne le même plaisir, il le veut d'une qualité plus rare et nous émeut autant qu'il nous charme.

Voici donc un vrai peintre, dont le travail d'ouvrier est toujours la traduction savoureuse de sujets harmonieusement choisis. S'il était de Grande-Bretagne ou citoyen américain, pays où l'on adore la mer et où l'on tient en honneur le genre de l'aquarelle, quels succès ne connaîtrait-il pas, et avec eux tout ce qu'ils apportent de gains et de satisfaction d'amour-propre! Chez nous, trente ans de labeur suffisent à peine pour établir une réputation lorsqu'on est né discret, modeste, très épris de son art. M. du Gardier, peintre de marines, a cultivé avec distinction, et sans nul souci d'exhiber un jour de prétentieuses trouvailles, un coin cependant nouveau du mouvant domaine qu'il avait choisi. Elève d'un maître qui est à notre avis le plus grand aquarelliste de l'École française, s'il s'est, comme tous les disciples de Gustave Moreau dont certains comptent comme des chefs dans la jeune peinture actuelle, complètement évadé des formules hermétiques du grand artiste, il lui fait du moins honneur par la science avec laquelle il traite cet art mineur. Le succès qui l'attend, et dont nous sommes sûrs, est mérité. Ceux de nos lecteurs qui s'arrêteront un moment devant ses œuvres le penseront avec nous.

André Dezarrois.



R. du Gardier. — L'Écluse.
Aquarelle

Le gérant : H. Denis.

Paris — Imprimerie Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauroi



C.-N. Cochin. — Étude pour la figure de la Mort, dans la « Naissance de Louis XV ».

TROIS ALBUMS DE DESSINS
DONNÉS PAR LÉON BONNAT AU MUSÉE DU LOUVRE[1]

III

Qui nous eût dit, au printemps dernier, lorsque nous écrivions nos deux premières notices sur les trois albums donnés au Louvre par Léon Bonnat, que le généreux donateur viendrait à disparaître avant que nous ayons pu lui soumettre les épreuves de cette troisième étude sur le recueil des dessins de Charles-Nicolas Cochin ? Il ne nous appartient pas de dire ici quelle perte cruelle cette mort est pour l'art français ; d'autres apprécieront le grand artiste et l'« honnête homme » que fut M. Bonnat ; mais nous espérons, pour notre part, écrire un jour ce que fut l'amateur, le dernier des amateurs de grande race. Sa belle collection de dessins, dont une partie déjà avait été déposée au musée de Bayonne, va se trouver désormais entièrement groupée dans cette maison, qui fut la préoccupation constante de celui qui l'avait créée. Mais le Louvre, aux destinées duquel il présidait depuis vingt-cinq ans,

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XLI, p. 273 et 370.

partageait sa généreuse affection. De précieuses feuilles de Léonard de Vinci, de Raphaël, du Pérugin, de Roger de la Pasture, de Dürer, d'Holbein, d'Ingres et de Millet viendront rejoindre le dessin de Michel-Ange, le *Portrait d'Erasme* de Dürer, *la Famille Stamaty* d'Ingres, l'album de Rembrandt et les trois recueils de Pollaiuolo, de Frà Bartolommeo et de Cochin, donnés autrefois par lui, sans compter deux dessins de David et de Prud'hon, qu'il nous avait remis quelques jours avant sa mort, avec cette simplicité délicieuse qui semblait dire : « Ça ne compte pas ; ce ne sont, cette fois-ci, que des bagatelles [1]. »

Le recueil des études de Cochin pour l'*Histoire métallique de Louis XV* vient heureusement au Louvre servir à compléter la figure de cet artiste. Du dessinateur des Menus-Plaisirs, nous possédions les deux dessins pour les pompes funèbres des reines de Sardaigne en 1735 et en 1741, *le Bal pour le mariage du Dauphin* en 1745, *la Représentation de « la Princesse de Navarre »* à Versailles, à l'occasion du même mariage, et, véritable chef-d'œuvre, l'aquarelle du *Bal masqué*, où, dans la Galerie des glaces, se presse une foule de personnages costumés et où l'on voit des Turcs si pittoresques avec des « seigneurs déguisés en ifs ». Du classique, de celui qui fut, en quelque partie, le précurseur de David, nous avions le fameux et assez froid *Lycurgue blessé dans une sédition*, daté de 1760, et qui fut son morceau de réception à l'Académie de peinture. De l'admirateur de Chardin, du merveilleux observateur de son temps, le beau dessin de la vente Goncourt intitulé *Concours pour le prix de l'étude des têtes et de l'expression* et daté de 1761. Du portraitiste enfin, la *Femme de profil* de la vente Goncourt, le *Pajou* de la collection Camondo et les deux médaillons de *Chardin* et de *La Live de Jully*, acquis l'an dernier à la vente de La Bédoyère [2]. Mais de l'illustrateur, le musée ne possédait jusqu'ici que l'assez médiocre frontispice pour la *Décoration des Édifices* de Blondel, de 1737.

L'album qui vient d'entrer dans nos collections contient quarante-neuf études d'hommes et de femmes nus et drapés, dessinées à la pierre

1. David, esquisse de la figure de l'archichancelier pour *le Sacre de Napoléon Ier*; Prud'hon, esquisse du tableau *l'Entrevue de Napoléon Ier et de François II, après la bataille d'Austerlitz*.

2. Le recueil Bonnal contient un médaillon de *Montchenu*, probablement Claude-Marin-Henri, baron de Montchenu, chevau-leger de la garde ordinaire du Roi en 1774.

noire d'Italie, et qui ont servi pour les gravures de l'*Histoire métallique de Louis XV* ou *Histoire de Louis XV par médailles*[1]. Dans cet ouvrage,



C.-N. Cochin. — La Naissance de Louis XV.

Gravure de Cochin, d'après son dessin, pour l'*Histoire métallique de Louis XV*.

1. Cet album contient, en plus, un dessin pour le frontispice du tome II du *Catalogue raisonné des tableaux du Roi*, de Lépicié (1754) et un autre qui a probablement servi pour l'*Allégorie sur les vertus du Dauphin* (1766).

qui fut commencé à l'Imprimerie Royale en 1753 et qui fut interrompu presque au début, devaient figurer autant d'estampes qu'il avait été frappé de médailles sur les événements les plus remarquables du règne de Louis XV; il devait faire suite à l'*Histoire de Louis XIV par médailles*, publiée de 1698 à 1723. Huit compositions seulement sont dues au crayon de Cochin[1]. On trouve une épreuve de chacune à la Bibliothèque de l'Arsenal (H. n° 7031, in-f°), avec un texte de vingt pages et vingt bordures, toutes différentes, « allégoriques aux discours qu'elles devaient encadrer », dessinées et gravées par Choffard sous la direction de Cochin; plus, neuf fleurons « pour terminer chaque discours », dessinés et gravés par l'artiste lui-même[2]. Voici pour les huit sujets gravés la description que donne le *Catalogue de l'Œuvre de Charles-Nicolas Cochin fils*, par Charles-Antoine Jombert (Paris, Prault, 1770, in-8°) : 1° Accouchement de Mme la duchesse de Bourgogne; naissance de Louis XV, le 15 février 1710; la Mort enlève deux jeunes princes, ses frères, encore au berceau. *Cochin. del. et sc. 1753;* — 2° La mort de Louis XIV, le 15 septembre 1715. *Cochin inv. et sc. 1753;* — 3° Avènement de Louis XV à la couronne, après la mort de Louis XIV, en 1715. *Cochin inv. et sc. aquaforti. 1754.* Terminé au burin par Ingram; — 4° La Régence du Royaume déférée à M. le duc d'Orléans en 1715. *Cochin inv. et sc. aquaforti. 1754.* Terminé par Dupuis. — 5° Entrée de Louis XV dans Paris par la porte Saint-Antoine en 1715. *Cochin del. 1755. Gallimard sc.;* — 6° L'application du Régent aux affaires, 1716. *Cochin del. Flipart sc.;* — 7° Établissement de la Chambre de Justice, 1716. *Cochin del. 1756. Gallimard sc.;* — 8° Rétablissement du commerce et de la marine sous la régence du duc d'Orléans, 1716. *Cochin inv. et sc. aquaforti. 1757.* Terminé par Dupuis[3].

Les dessins de ces compositions avaient été légués au Roi par Cochin, mais ils n'entrèrent pas dans nos collections, nous ignorons par suite de quelles circonstances. Le testament de l'artiste, en date du 28 avril 1790, comprenait l'article suivant : « Je donne et lègue au

1. Les dessins des quatre premières ont figuré au Salon de 1755.

2. L'Imprimerie nationale possède les cuivres. Cf. *Tailles-douces provenant de l'ancienne Imprimerie Royale. Cuivres de Cochin destinés à l'histoire de Louis XV par médailles.* Paris, Imprimerie nationale, 1889, in-f°.

3. Jombert cite encore cinq planches dont les compositions sont dues à Vien, Boucher, Lagrenée et Noël Hallé, et qui furent gravées, sous la direction de Cochin, par Aliamet, Laurent Cars, Dupuis, Flipart et Prévost.

Cabinet des Dessins appartenant au Roy, dont j'ay eu l'honneur d'avoir la garde [1], les dessins allégoriques de ma main qui se trouvent faits pour l'Histoire métallique du feu Roy, et ce afin qu'il reste dans ce dépôt quelque mémoire de mes foibles valeurs. » Cochin se conformait ainsi à une tradition qu'avaient inaugurée ses prédécesseurs à la garde des dessins ; Le Brun, Mignard, Antoine Coypel laissèrent au Roi toutes leurs études et Charles Coypel pria « Sa Majesté de vouloir bien lui permettre de joindre un recueil des dessins du Carrache pour la galerie Farnèse aux richesses dont Elle lui avoit confié la garde pendant sa vie ». Tous ces dons ou legs figurent toujours au Cabinet des dessins ; mais les allégories de Cochin ne s'y retrouvent pas et ne furent d'ailleurs jamais portées sur l'inventaire, alors que ses *Mémoires*, légués par le même testament à la Bibliothèque du Roi, furent, en effet, remis à cet établissement



C.-N. COCHIN. — ÉTUDE POUR LA « FEMME AUX CYPRÈS » DE LA « NAISSANCE DE LOUIS XV ».

1. On sait que Ch.-N. Cochin fut nommé garde des dessins du Roi le 23 juin 1752.

par Me Belle, commissaire honoraire au Châtelet de Paris, exécuteur testamentaire de l'artiste et l'un de ses héritiers. Nous avions d'abord pensé que les études données par M. Bonnat pouvaient être les pièces ainsi léguées au Roi, mais, à la réflexion, nous croyons qu'il devait s'agir des dessins complètement finis pour la gravure[1]. Ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui firent plutôt partie du lot qui figura à la vente après décès de Cochin, le 21 juin 1790, avec « différentes médailles gravées par Duvivier sur divers événements du règne de Louis XV »[2].

Par quelles mains passèrent-ils entre cette date et nos jours? La marque S surmontée d'une couronne de comte, qui est inscrite sur la première feuille de montage, paraît indiquer qu'ils ont appartenu au comte J. P. van Suchtelen, Hollandais de naissance, qui devint général et diplomate russe et combattit dans les guerres de 1789-1793. Mais la belle reliure du recueil est frappée d'armoiries qui ne sont pas celles du comte van Suchtelen; elles semblent plutôt appartenir au comte de Stafford, qui portait d'or au chevron de gueules. Les seuls points certains dans toute cette histoire, c'est que M. Bonnat tenait l'album de la princesse Tenicheff et que sa générosité envers le Louvre accomplit (ou presque) les derniers vœux de l'ancien garde des dessins du Roi.

Les dessins de cet album sont, en majorité, des études pour les planches portant les nos 1 et 2 du catalogue de Jombert. Cochin a particulièrement médité sur ces compositions, qui sont d'ailleurs les mieux ordonnées et les plus belles. Nous donnons, en reproductions, dans cet article, l'estampe no 1, *la Naissance de Louis XV*, et deux études pour cette gravure, celle de la femme qui emporte deux cyprès, symboles des deux ducs de Bretagne morts en 1705 et en 1712, et celle de la Mort voilée et couchée qui a pris les deux jeunes princes[3]; puis l'étude de nu pour l'Immortalité qui soutient la médaille à l'effigie du Roi, et les esquisses des magnifiques pleureuses qui s'accotent au tombeau, dans la planche de la *Mort de Louis XIV*. Ces images donneront une idée à peu près complète de notre recueil, qui contient presque exclusivement des figures nues et drapées.

1. Deux de ces dessins ont passé, en 1900, à la vente Guyot de Villeneuve.

2. « Un portefeuille contenant un grand nombre de croquis et premières pensées de divers dessins. »

3. On remarque des figures semblables, avec d'admirables draperies, dans l'*Allégorie sur les vertus du Dauphin* de 1766, et dans le *Tombeau du maréchal de Saxe* de 1769.

Goncourt nous dit, en parlant de Gravelot et des petits personnages de ses vignettes : « Par quel moyen l'artiste faisait-il tenir un tel art, un art demandant et laissant voir toute l'étude d'un peintre, dans un si petit cadre ? Les contemporains se demandaient son secret ; on ne l'a eu que ces années-ci, à la vente du général Andréossy, quand, sous ce nom de Gravelot, il apparut aux enchères de grands dessins dans le faire de Lancret. Le dessinateur y avait bâti ses personnages à grandes lignes... » Ce secret était aussi celui de Cochin, mais il l'avait tenu moins caché. Dès 1740[1], il avait dessiné de beaux nus dans la *Méthode pour apprendre le dessin*, et l'on avait pu voir, de celui qu'on appelait alors le Panini français, « des académies d'une étude carrée et ressentie ». Ces académies étaient encore, il est vrai,



C.-N. COCHIN. — ÉTUDES POUR LES PLEUREUSES DE LA « MORT DE LOUIS XIV ».

1. Cochin était né le 22 février 1715.

dans le goût de Boucher. Entre elles et les nôtres, il y a eu le voyage d'Italie en compagnie de Soufflot et du marquis de Vandières (1749-1751), il y a eu l'élection à l'Académie ; Cochin est devenu, sous la surintendance du Marquis de Marigny, l'esthéticien de l'art contemporain, et d'Italie croit avoir rapporté « le grand goût » : il se met à censurer la rocaille, il professe « des inconvénients de la manière », il prêche une sorte de nouveau classicisme. Mais ce classicisme n'est, à la vérité, qu'un retour au baroque de Pierre de Cortone, du Guide ou de l'Albane, qui sont, avec Véronèse, ses peintres préférés. Cochin s'arrête à mi-chemin dans sa réaction contre le rococo; il coquette avec l'antique, mais il se refuse à aller aussi loin que le sévère comte de Caylus, et réclame même pour la liberté de l'art contre ceux qu'il nomme les antiquaires. Il faut ici distinguer ses nus et ses draperies. Dans le nu, nous le voyons, s'il s'éloigne du douillet et du conventionnel de Boucher, il reste *rubénien* par sa façon d'accentuer les méplats, « par son indication nette et grasse des attaches des muscles, par le détaillé des plans dans la masse »; il ne dessine point par la ligne, et ne semble avoir vu ni l'antique, ni même les Italiens. Mais dans sa manière de draper, il est bien l'élève du *seicento;* sa *Mort voilée* est même encore empreinte de la grandeur du XVI[e] siècle florentin ou romain; il se tient aussi loin du chantourné de Boucher que de la froideur classique de Bouchardon, de ce Bouchardon qu'il appelait « une espèce de muphty qui allait faire une religion nouvelle dans les arts » et à qui il reprochait d'outrer la simplicité « et d'approcher bien près du pauvre ».

C'est avec intention que nous prononçons ici le nom d'un sculpteur, car, Goncourt l'avait déjà remarqué, le modelé de Cochin donne à ses figures le relief et « comme le coup d'ébauchoir d'une terre ». Certaines de ses études, où les plis des étoffes s'amoncellent autour d'un nu légèrement indiqué, ne semblent-elles pas de petites statues chryséléphantines ? Plutôt qu'à des dessins de peintres, c'est aux dessins d'Adam l'aîné, de Pigalle, de Le Moyne, de Michel-Ange Slodtz ou de Bouchardon qu'il serait intéressant de comparer ceux que nous avons sous les yeux. Cochin conserva toujours le souvenir de sa collaboration avec les frères Slodtz, Sébastien-Antoine et Paul-Ambroise, qui ordonnaient les fêtes et les pompes funèbres aux Menus-Plaisirs[1]. C'est là

1. Cochin devint dessinateur et graveur des Menus-Plaisirs en 1739.

qu'il prit le goût de ces allégories que lui reproche Diderot, « allégories brouillant tout, produisant un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires et une obscurité à l'épreuve des légendes ». Mais celui dont la manière nous paraît se rapprocher le plus de la sienne est Michel-Ange Slodtz, dont il vantait indirectement les draperies dans un passage de ses *Mémoires*, qui mérite d'être cité ici : « M. Bouchardon drappoit supérieurement, quant à la disposition et au bon choix des plis. Mais j'ose dire qu'il n'exécutoit pas aussi bien ses drapperies... Les plis des drapperies sont travaillés à coups de gouge. C'est-à-dire qu'au lieu de cet enchaînement moelleux de surfaces diverses qui, en passant, forment les différens mouvemens des plis, on y voit des creux pratiqués aigrement et non adoucis qui ressemblent aux creux que laisseroit une longue coquille en enlevant partie d'une crème cuitte et bien liée. »



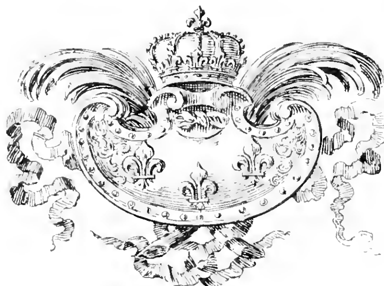
C.-N. Cochin. — Étude pour la figure de l'Immortalité, dans la « Mort de Louis XIV ».

En regardant ainsi l'œuvre des sculpteurs, en se rappelant les discussions esthétiques et théoriques qui se tinrent à propos de leurs manières, on découvre le véritable intérêt de ces nus et de ces

draperies de l'*Histoire métallique*. Si le XVIIe siècle, féerique, charmant ou galant, qu'ont ressuscité les Goncourt, mérite, en partie, l'engoûment actuel, on oublie trop de nos jours un XVIIIe siècle, certes plus sévère et moins attrayant, mais qui, peut-être, a plus d'importance pour la compréhension historique de l'art. Il ne faut pas négliger les dessins « les plus sérieux et d'une manière ambitieuse et tendue », puisque c'est eux qui furent « les plus loués par le goût » contemporain. Nous aimerions une exposition d' « académies », qui nous ferait assister au passage de l'influence de Le Brun à l'influence de Rubens, puis à la disparition de celle-ci; du nu des Coypel, elle nous mènerait au nu de François Le Moine, du dodu de Boucher à celui de Van Loo; autour de Cochin, et accusant en somme son originalité, nous verrions Natoire, Noël Hallé, Pierre, Vien, Lagrenée, Doyen; à partir de 1770 environ, ce seraient les grandes sanguines classiques des élèves de l'école de Rome, et, par Vincent ou Callet, nous arriverions à David.

Ce XVIIIe siècle-là apparaîtrait sans doute comme assez froid; plus d'un s'ennuierait de ces figures allégoriques, de ces incarnations d'idées abstraites. Pourtant, notre culture française la plus profonde leur doit peut-être davantage qu'à Watteau lui-même. Nous avons encore étudié la grammaire et le latin, lu Horace et Virgile dans des éditions illustrées dans ce goût; ces vignettes gardent pour nous un parfum de collège ecclésiastique, d'humanités et de vieille bourgeoisie, parfum plein de sévère douceur; sans elles, nous ne mettrions pas le même sens, ni les mêmes images sous les noms des Muses, de l'Étude, de la Valeur ou de la Vertu; c'est grâce à elles que peuvent nous apparaître, sous des traits à peu près semblables, Minerve et la Foi.

LOUIS DEMONTS,
Conservateur-adjoint au musée du Louvre.





BERTHE MORISOT. — LA FEMME A L'ÉVENTAIL.

UNE GRANDE COLLECTION
D'ŒUVRES FRANÇAISES MODERNES EN DANEMARK

LA COLLECTION WILHELM HANSEN

LORSQUE, au mois de septembre de l'année dernière, M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, inaugura à Copenhague l'Exposition rétrospective d'art français des XVIIe et XVIIIe siècles, organisée à la demande d'un comité danois, le sympathique collaborateur de M. Léon Bérard eut la satisfaction de constater que si nos amis, en gens de goût, apprécient comme il convient les productions artistiques de ces glorieuses époques passées, l'art français moderne ne les laisse point, non plus, indifférents.

Le XIXe siècle, durant lequel la peinture française brilla d'un éclat semblable à celui des grandes époques et pendant lequel la France fit école comme, autrefois, l'Italie et les Pays-Bas, est représenté en Danemark par une des plus riches et des plus complètes collections qui soient peut-être hors de France.

Dans sa merveilleuse propriété d'Ordrupgaard, aux environs de Copenhague, M. Wilhelm Hansen, amateur éclairé de l'art français autant qu'ami fervent de la France, a réuni, en effet, une collection d'œuvres modernes pouvant rivaliser avec celles passionnément constituées chez nous par Caillebotte, Moreau-Nélaton et Thomy Thiéry.

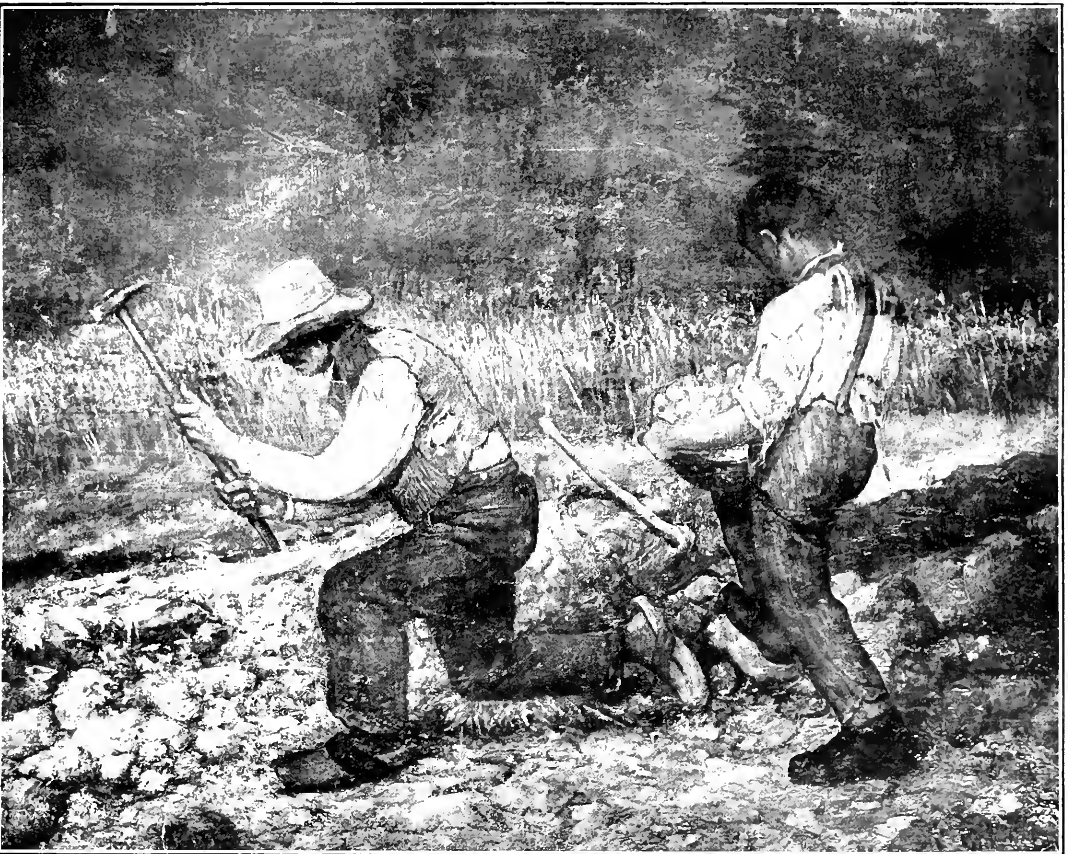


G. Courbet. — Portrait de l'artiste par lui-même.

Cette remarquable collection devant plus tard enrichir un musée danois, comme celle du grand amateur Jacobsen, il convient de remercier M. W. Hansen de ce témoignage de sympathie qu'il donne ainsi à la France et de la place qui sera faite aux œuvres de ses artistes.

Sans souci du nom dont on les baptisa, sans rancune des luttes qu'elles eurent à soutenir, les œuvres de la collection d'Ordrupgaard offrent, du romantisme à l'impressionnisme, en passant par le réalisme et le naturalisme, les diverses physionomies de l'art français du XIXe siècle, durant lequel s'opéra une métamorphose qui tint sur notre pays les yeux attentifs du monde entier.

Le Danemark a toujours été un vigilant foyer de culture intellectuelle : « Copenhague n'est pas seulement le port des marchands, c'est aussi l'asile des idées : tous les grands courants qui ont traversé l'Europe sont



Gustave Courbet. — Les Casseurs de pierres.

venus battre ses rivages », comme le faisait remarquer M. Paul Léon dans un de ses discours fort applaudis ; aussi, notre grand peintre David conserve-t-il en Danemark une figure de chef. Si l'auteur du *Sacre* n'est encore représenté, dans la riche collection d'Ordrupgaard, que par une seule toile : *le Portrait du comte de Turenne*, celle-ci est remarquable. Ingres y figure avec deux dessins : *Dante rend hommage à Homère*, et le *Portrait de Mlle Forestier*, dans lequel apparaît tout le charme du grand artiste montalbanais dans l'étude de la physionomie humaine.



COROT. — MÉLANCOLIE.

Les soins de M. Wilhelm Hansen tendent à enrichir sa collection d'autres œuvres de ces deux maîtres.

Parmi les romantiques, pour donner un nom à ce qui n'est qu'une des formes du génie français, Géricault, avec *la Chasse au lion*, se révèle le précurseur de Delacroix qui, lui-même, est représenté par six toiles que l'on doit citer toutes pour ne pas risquer d'en omettre une bonne. Voici, d'un modelé puissant et souple à la fois, une *Jeune lionne*, un *Tigre à l'affût de sa proie*, un *Cavalier arabe*, *la Mort de Charles le Téméraire à la bataille de Nancy*,

— toile qu'anime le souvenir de Rubens, — et enfin *Ugolin et ses fils*, où se révèle toute la puissance dramatique de ce maître.

L'École de 1830 est fort brillamment représentée dans la collection Hansen. De Jules Dupré, *la Mer* et une lumineuse *Clairière dans la forêt;* de Th. Rousseau, habile à rendre le décor du soir, un *Coucher de soleil dans la forêt;* puis de Diaz, avec toute l'impétuosité de l'artiste et ce don de la couleur qui décèle son origine espagnole, une *Meute dans la forêt de Fontainebleau*, des *Chevaux à l'abreuvoir*. Voici encore deux Daubigny de la meilleure période : *la Mer, un jour gris*, et des *Laveuses près d'un lac*, dans un somptueux coucher de soleil de pourpre et d'or qu'affectionne l'artiste; de Constant Troyon, *Deux vaches aux champs*, qui ont certainement regardé passer ce « compagnon » de la palette dans son tour de France à la poursuite du nuage fugace, du ciel changeant.



E. MANET. — LA BRASSERIE.

La collection d'Ordrupgaard possède aussi deux dessins de Jean-François Millet, *la Récolte de choux* et une *Paysanne cousant*, dans

lesquels se retrouvent toutes les qualités de sensibilité de cet artiste s'attachant à rendre la vie du paysan avec un caractère de dignité et de vraie grandeur. Le maître de Barbizon est d'ailleurs remarquablement représenté en Danemark par une de ses peintures, *la Mort et le Bûcheron*, que possède la Glyptothèque de Copenhague.

La belle collection danoise ne pouvait manquer de demander à Corot l'image de quelques coins du doux pays de France, avec la sérénité de ses ciels ; voici donc : *la Ville d'Isigny, la Ferme Toutain à Honfleur, les Environs d'Amiens, le Pont de Mantes*, avec l'attirante fluidité de l'eau, *le Moulin de Thierry*, des *Rochers avec des châtaigniers, en Auvergne.*

Deux autres toiles de Corot le montrent sous un aspect peut-être moins connu, mais non moins parfait : dans *la Madeleine*, assise dans un paysage nocturne, quelque chose demeure de l'éducation classique de Corot ; le peintre de la forêt de Fontainebleau et de Ville-d'Avray se souvient de ses séjours en Italie et le style de ce tableau évoque Claude Lorrain. Quant à *Mélancolie*, c'est une page exquise, et Corot s'y révèle un peintre de genre égal au paysagiste.

Du maître d'Ornans, on trouve ici cinq toiles. D'une technique accomplie et raffinée, avec le simple jeu de ses noirs éclairés de blancs lumineux, un *Portrait de l'artiste* représente le puissant et délicat portraitiste que fut Courbet. Une œuvre célèbre, contemporaine de *l'Enterrement à Ornans*, et qui fit beaucoup parler d'elle : les fameux *Casseurs de pierres ;* une autre, remarquable également, *les Ateliers de filigrane de la Loue, près d'Ornans ;* et enfin *la Vague* et *le Brisant*, qui montrent le talent de Courbet à rendre les vagues roulant sur le sable docile ou leur fureur écumeuse sur l'écueil.

Après avoir cité Fantin-Latour avec un *Portrait de l'artiste* et une *Nature morte*, nous arrivons à la glorieuse phalange des impressionnistes : Manet, Claude Monet, Renoir, Pissarro, Cézanne, Sisley, Guillaumin, Raffaëlli, etc.

De Manet, élève de Couture, — de qui la collection Hansen possède *la Mort de Sénèque*, — mais plus encore élève de Frans Hals, de Velazquez ou de Rembrandt, la collection compte plusieurs œuvres, peintures ou pastels, d'une maîtrise incomparable : plusieurs portraits, celui de l'artiste, ceux du compositeur *Emmanuel Chabrier*, de *M. Brun*, celui de



H. Daumier. — Au Théâtre-Français.

Mme Guillemet, — que l'on retrouve dans plusieurs œuvres de Manet, notamment dans *la Serre*, du musée de Berlin, — et enfin l'admirable portrait de *Mme Isabelle Lemonnier*. A côté de ces figures, *la Brasserie, le Départ du bateau de Boulogne à Folkestone,* et des fleurs et des fruits de ce rare coloriste.

La belle-sœur de Manet, l'aimable Berthe Morisot, est représentée par deux toiles caractéristiques, *la Femme à l'éventail* et *la Jeune Fille au corsage rouge*.

De Claude Monet, qui fut le parrain de l'impressionnisme, si Manet en fut le précurseur, M. W. Hansen a réuni dans sa collection huit toiles qui résument le talent divers et toujours égal de cet artiste. Voici le fameux *Pavé de Chailly*, dans la forêt de Fontainebleau; *Vétheuil par un après-midi*, — Vétheuil qui, aux jours sombres d'indifférence et de sarcasmes, reçut Monet en compagnie de Renoir, — un coin du *Parc Monceau*, avec la fraîcheur humide de ses gazons, la splendeur fleurie de ses massifs, les taches vives des bambins et des nourrices aux longs rubans chatoyants. Voici une toile de la célèbre série des *Meules*, changeantes avec l'heure du jour, et dont l'ensemble, de l'aube au crépuscule, pourrait constituer le cadran magique de l'éternelle nature. Puis, par la pluie et la tempête, voici *les Rochers de Port-Coton, à Belle-Ile-en-Mer*, région sauvage et granitique qui a séduit Monet et dont il a su rendre les tranquillités perfides ou les fureurs déchaînées. De la non moins célèbre série des *Cathédrales, la Cathédrale de Rouen*, que ce poète de l'heure et de la lumière a chantée aux diverses périodes du jour et dont les vieilles pierres ont, sous la caresse du soleil, la mobilité d'un visage. Spectateur avide de la nature que rien ne laisse indifférent et qui trouve en tout la beauté, Claude Monet s'est épris aussi de la froide saison, des tristesses pénétrantes du brouillard, et la collection d'Ordrupgaard possède *le Pont de Waterloo, un jour gris*, dans lequel la marche ouatée des brumes au-dessus de la Tamise est notée avec la même passion que les jeux du soleil sur les arches du même pont, dans une autre toile connue.

Cinq œuvres de Cézanne : deux portraits, dont celui de l'artiste, d'une probité âpre et saine, d'une droiture un peu rude mais attachante; une *Baigneuse*, un *Paysage du Midi de la France*, et une *Nature morte*, résument aussi toutes les qualités de l'artiste.

Renoir restera toujours le peintre de la jeunesse, du nu féminin, de la chair; aussi ne pouvait-il être mieux représenté dans les sept toiles de la collection d'Ordrupgaard que par ses portraits de femmes et de jeunes filles, sa *Femme après le bain* et ses admirables *Confidences.*



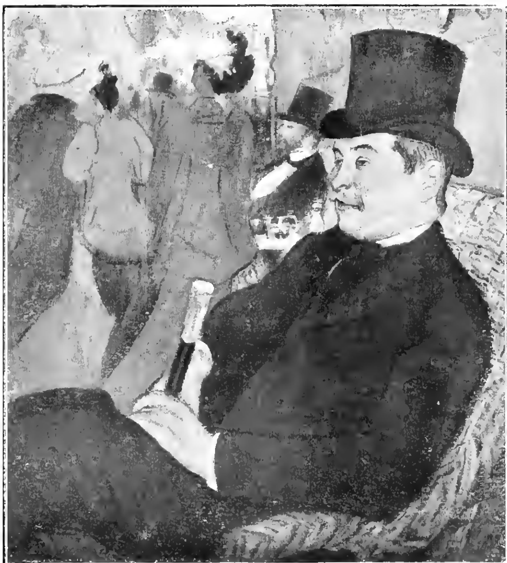
E. DEGAS. — UNE DANSEUSE DANS SA LOGE.

Dans une dizaine de toiles fort heureusement choisies, Sisley, ce Français d'adoption, montre les charmes des bords de la Seine, les arbres parisiens avec le brouillard vert des jeunes pousses ou les rousseurs de l'automne. Les chalands et les péniches le passionnent comme d'autres les gondoles, et dans sa flânerie au bord de l'eau, il a tout noté : *le Canal Saint-Martin à Paris, l'Écluse de Bourgogne au canal du Loing, l'Échafaudage d'un pont, l'Inondation, les Chalands au canal du Loing*, etc.

De Raffaëlli, *Notre-Dame de Paris;* de Pissarro, des aubes glacées, de scintillantes gelées blanches dans des paysages d'hiver, où passe parfois un pâle soleil furtif : *la Seine près de Marly, les Environs de Pontoise, le Port de Rouen, le Marché au poisson à Dieppe, un Jardin, la Moisson.*

Huit toiles de Guillaumin : *le Quai Henri IV à Paris*, *la Seine près de Charenton*, *le Rocher, pointe de la Beaumelle*, un brumeux *Matin d'hiver à Rouen*, et des paysages d'une fraîcheur intense, pouvant rivaliser avec la verte campagne danoise.

Onze toiles de Gauguin permettent de le suivre dans son développement, depuis ses premiers tableaux exécutés en Bretagne jusqu'à la période où, après un séjour à la Martinique, il se forme un style rigoureusement personnel et atteint à la perfection pendant ses dernières années à Tahiti.



Toulouse-Lautrec. — Au « Jardin de Paris ».

Bien que Degas se soit joint au groupe des impressionnistes, il est tellement personnel qu'il occupe une place à part. La collection Hansen réunit sept œuvres de cet original artiste : *Portrait de Manet*, *Femme assise*, *Enfants dans un escalier d'une maison de campagne*, un pastel, *la Toilette*, *la Leçon au foyer de la danse*, *la Danseuse aux jupes rouges*, *la Loge de la danseuse*. Si toutes ces œuvres font connaître en Degas un dessinateur incomparable et un rare coloriste, une d'entre elles, marquée au coin d'une étrange ironie, révèle le psychologue subtil qui double l'artiste : toute l'acuité d'observation de Degas, un peu cruelle et douloureuse pour la fragile et éphémère beauté féminine, se retrouve dans *la Loge de la danseuse;* le visage simiesque, la ligne des épaules disparue, le cou noyé,



A. RENOIR. — APRÈS LE BAIN.

le dos envahi sont d'une scrupuleuse et impitoyable vérité ; seules, sous la gaze de la jupe, les jambes gardent une vie intense, frémissante, et font pressentir que cette femme, dont toute beauté s'est enfuie, sera dans un instant un être surnaturel, fleur ou papillon, image de rêve, désirée, inaccessible, — une « étoile ».

Après Degas, il convient de citer Toulouse-Lautrec, sur qui les pastels du premier exercèrent une réelle influence. Voici, d'un dessin expressif,



PAUL GAUGUIN. — SOUVENIR DES ÎLES DE LA MER DU SUD.

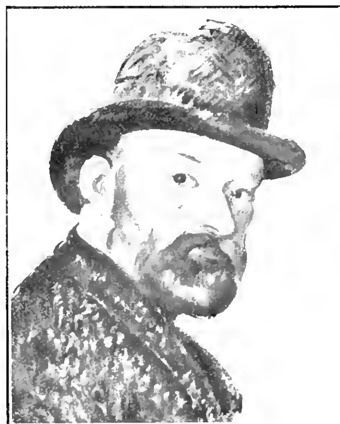
mordant, avec une teinte d'amertume, *la Goulue, danseuse au Moulin rouge, Au Jardin de Paris*, une *Jeune Fille assise sur son lit*, une *Laveuse*.

La collection Hansen possède également des pages de dessinateurs illustres : *la Loge de la cantatrice* et un *Voyageur dans une auberge*, de Constantin Guys ; une dizaine d'œuvres de Daumier, dans lesquelles ce maître apparaît comme un peintre et un dessinateur remarquable : outre *le Compartiment de 3e classe, une Fâcheuse rencontre au Palais de Justice*, voici *l'Acteur, l'Avocat, Devant le juge, Au Théâtre-Français, Don Quichotte*

et Sancho Pança aux rochers noirs, *un Jardin d'auberge*, *Spectateurs au théâtre*, autant de pages expressives et marquées de toute la verve satirique de l'auteur.

Il faut citer aussi un beau portrait d'Eva Gonzalès, et cette rapide énumération ne donne qu'une idée imparfaite de la riche collection d'Ordrupgaard, véritable petit musée, pour la visite duquel le catalogue qu'a dressé M. Karl Madsen, l'érudit directeur du Musée de peinture de Copenhague, n'est point inutile.

ERNEST DUMONTHIER,
Administrateur du Mobilier national.



PAUL CEZANNE.
PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.



UN PEINTRE BRUXELLOIS OUBLIÉ

PIERRE MEERT



Le Conseil des hospices de Bruxelles possède une admirable collection d'œuvres anciennes : peintures, sculptures, tapisseries. Il a consenti à les prêter aux conservateurs des Musées royaux ; durant quelques mois, dans une salle du Palais des Beaux-Arts, on a pu voir ces joyaux inconnus non seulement du grand public, mais encore de la plupart des amateurs et des critiques. Précieuse aubaine, car cette collection offre des éléments imprévus pour l'étude des anciennes écoles de Bruxelles, de la gothique et de la renaissante... A côté de morceaux de premier ordre, il en est qui sont secondaires par leur valeur d'art, mais qui, par leur rareté ou la personnalité de leur auteur, apportent une contribution considérable à la connaissance de certains peintres de deuxième plan. Tel est ce grand tableau de Pierre Meert représentant cinq *Maîtres des pauvres distribuant, sous les auspices de la Vierge, des pains et des vêtements aux enfants trouvés*. Le musée de Bruxelles possède de ce peintre oublié, — injustement oublié, d'ailleurs, — une toile magnifique : *les Doyens de la corporation des poissonniers*. Et, par un hasard particulièrement heureux, providentiel, un avisé collectionneur bruxellois, le baron L. Janssen, avait prêté, de son côté, à la

même galerie publique, deux portraits de notre artiste, les portraits de deux vieux époux.

Il se trouve, par conséquent, que l'on a pu voir rassemblées quelque temps dans le même local les quatre seules œuvres indiscutablement authentiques que l'on connaisse de ce maître. La première, en effet, a son état-civil en ordre; la seconde est signée : *Meert*, et datée : *1644*; les dernières sont monogrammées : *P. M.* et datées : *1661*. Si l'on a conservé peu de tableaux de ce portraitiste, qui fut fécond, on possède tout aussi peu de renseignements sur sa vie. Tout ce qu'on sait est fourni par le témoignage d'un auteur contemporain, qui publia son livre dans l'année même où furent brossées les effigies du vénérable couple dont nous venons de parler. En effet, Corneille de Bie consacre au maître bruxellois deux pages, une en prose, critique, une en vers, laudative, dans *het Gulden Cabinet van de edele vrij Schilder-Const*. Après deux siècles et demi, nous n'en avons pas appris davantage sur la carrière de ce peintre laborieux. Pas une lettre, pas un compte, pas un document d'archives n'est venu compléter la brève biographie écrite par le critique rimeur de Lierre.

Chose curieuse : jamais, jusqu'à ce jour, on n'a traduit intégralement la précieuse page que la vie et l'œuvre de Pierre Meert avaient inspirée à l'écrivain flamand. Il n'est donc pas inopportun de le faire à l'heure où l'attention est appelée sur l'œuvre du peintre brabançon. Voici ce que dit Corneille de Bie : « La noble et puissante ville de Bruxelles peut aussi se glorifier du fameux art de peindre qui chaque jour met en valeur son enfant Peeter Meert, lequel ne reproduit pas seulement, avec expérience, par le pinceau, et d'après nature, de grandes toiles d'une ordonnance pleine de vérité, mais qui témoigne surtout, dans l'exécution de portraits, d'une telle force et d'une telle perfection, qu'il faut bien plus considérer son énergie et sa subtile et preste technique, par rapport au grand labeur et la longue dépense de temps; tout cela rappelle nos vieux artistes et certaine merveille de notre talentueux phénix Antoine van Dyck. Il a peint beaucoup de portraits de l'ancien magistrat de Bruxelles, — on les voit dans la Chambre des États à l'Hôtel de Ville de Bruxelles, — qui paraissent être un miracle du monde par le caractère vivant et spirituel que l'on y peut découvrir. Pareillement on signale à l'amateur de peinture curieux et artiste maints joyaux mémorables, représentant différents portraits faits et achevés avec beaucoup d'intelli-

gence par ce talentueux exécutant qu'est Peeter Meert, et qui sont visibles dans les chambres de plusieurs gildes et corporations de Bruxelles, et aussi dans diverses maisons nobles et dans des églises... »

Les Métiers et les Serments de Bruxelles siégeaient dans les immeubles de la Grande Place. Ces maisons, tout comme l'Hôtel de Ville, furent incendiées pendant le bombardement de la cité par le maréchal de Villeroy, en 1695. C'est ainsi que périrent dans les flammes la plupart des tableaux du portraitiste préféré des Corporations, en même temps que les pièces d'archives ayant trait à leur existence. Corneille de Bie, qui écrivit son livre en 1661, dit que Peeter Meert avait alors quarante-deux ans; mais l'approbation de son ouvrage est de 1662, année de sa publication, ce qui reporterait la naissance du maître à 1620, selon la remarque judicieuse que fait Christian Kramm. Alfred Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande*, imprimée en 1874, écrit cependant que Pierre Meert est né à Bruxelles en 1619, où il aurait été reçu franc-maître en 1640, et que « ce monde où il se trouvait si bien, il le quitta pourtant dans la force de l'âge, en 1669 ».

Le critique français ne dit pas où il a trouvé ces deux dates : 1640-1669. Alphonse Wauters, dans la *Biographie nationale belge* (t. XIV, paru en 1897), reprend ces dates et en donne une troisième : « On sait qu'il (Pierre Meert) fut reçu apprenti peintre en 1629. » C'est tout ce que nous savons de la vie du peintre; mais nous connaissons mieux le peintre lui-même. Corneille de Bie publie, en effet, un portrait de l'artiste, gravé à l'eau-forte par C. Cauckercken, peut-être d'après une peinture faite par Pierre Meert lui-même. L'artiste est représenté de trois quarts, regardant vers la droite; il porte un habit boutonné haut, un large col blanc et des manchettes de batiste; de la main droite il tient un pinceau, de la gauche sa palette. De longs cheveux bouclés encadrent la tête ronde, coiffée d'une mince calotte laissant à découvert le large front. Une fine moustache ombrage la lèvre un peu grosse. La physionomie, sans être très énergique, est d'expression plutôt plébéienne; ce n'est pas, comme l'affirme Michiels, qui ne l'aura pas regardée avec attention, « une figure douce et noble qui respire le contentement ».

Pierre Meert avait brossé aussi le portrait du père de son analyste, Adrianus de Bie, « peintre bien estimé en grandes figures et autres ordonnances », né à Lierre en 1594 et qui demeura longtemps en Italie. Ce

portrait, qui illustre également *het Gulden Cabinet*, a été gravé par Lucas Vorsterman le jeune. L'ensemble de l'effigie, dont l'original a disparu, est d'une belle et puissante ordonnance, à la fois d'une présentation très décorative et d'une pénétration toute psychologique. Le dessin est ferme et net et, dans son réalisme de bon aloi, cette image unit la vie morale et la vie physique. Cette œuvre d'un observateur justifie ce que Corneille de Bie disait du peintre à qui il l'avait demandée.



P. MEERT. — MAÎTRES DES PAUVRES DISTRIBUANT PAINS ET VÊTEMENTS AUX ENFANTS TROUVÉS.
Bruxelles, Hospices civils.

Tous les portraits de Pierre Meert ont un air de parenté. On dirait les membres d'une même famille; et ceci encore prouve la sincérité de son analyse. Les modèles ne sont pas seulement les gens d'une même race, d'une même cité, mais d'une même classe. Ce sont des citoyens aisés, des commerçants, et il a excellemment fixé leur physionomie générale à travers quelques individus particuliers. Son chef-d'œuvre demeure sa grande toile du Musée de Bruxelles. A.-J. Wauters a remarqué que *les Doyens de la Corporation des poissonniers* supportent bravement l'écrasant voisinage

des portraits de Rubens et de Corneille de Vos. « C'est en dire la haute valeur. Ces quatre bourgeois agenouillés, largement drapés dans leurs costumes d'un noir intense, aux têtes fines, bien caractérisées et modelées en pleine pâte dans des colorations lumineuses et vigoureuses, s'enlèvent magistralement sur le fond uniforme d'un simple frottis bitumeux. » Alfred Michiels, de son côté, écrit que ce travail a appartenu à un diptyque ; pour lui, ces personnages devaient, dans le principe, se tenir à genoux « soit devant le patron de leur ghilde, soit devant le Christ et sa mère, peints sur l'autre tableau... »

Ces quatre syndics, comme on les appelle parfois, et dont l'un, le premier à gauche, tient un livre de prières, ont des cols et des manchettes de fine batiste plissée, dont le blanc s'harmonise puissamment avec le noir des vêtements et la nuance dorée du champ uni. Les têtes encadrées de longs cheveux châtains ou grisonnants, toutes tournées de trois quarts vers la droite et regardant le spectateur, sont d'un relief vigoureux ; sérieuses et pensives, elles révèlent la qualité morale de chacun. Le dessin est ferme, gras, la forme modelée et fondue. C'est à la fois large et minutieux. Tout respire la vie personnelle, jusqu'à ces mains un peu grossières, habituées à manipuler des marchandises. Peut-être la lumière est-elle distribuée d'une manière trop égale sur les visages, ce qui disperse l'attention au premier abord.

C'est là un défaut qui frappe également dans *les Maîtres des pauvres*, tableau qu'exécuta Pierre Meert à l'âge de vingt-quatre ans. Ils sont cinq, vêtus de noir, en bas noirs, debout, presque de face, sur un rang : ils ont des cols blancs, bordés de dentelle. Le premier, à droite, donne une robe rouge à une fillette, coiffée d'un bonnet bleu, qui se tient devant lui ; le second a en main une sébile de bois, peinte en rouge ; le troisième désigne du doigt deux autres fillettes à bonnet rouge qui s'approchent et auxquelles le quatrième personnage offre des pains ; le cinquième personnage est un peu plus loin, derrière une table à tapis rouge chargée de pains et de pièces d'argent. Au fond, sortent de l'asile deux par deux, sous la garde d'une religieuse, des orphelines à jupe rouge, à corsage noir, à tablier bleu, qui marchent vers les maîtres. Tout au bout, est une échappée sur le paysage. Dans la partie supérieure de la toile, au milieu d'un nuage, on voit la Vierge, en robe rose et en manteau bleu. Elle tient sur son genou droit le divin Enfant et montre

la scène inférieure à sainte Anne, qui, placée à sa droite et vêtue de jaune et de mauve, regarde le Saint-Esprit qui descend. Autour



P. Meert. — Portrait d'une vieille femme.

Bruxelles, Collection du Baron L. Janssen.

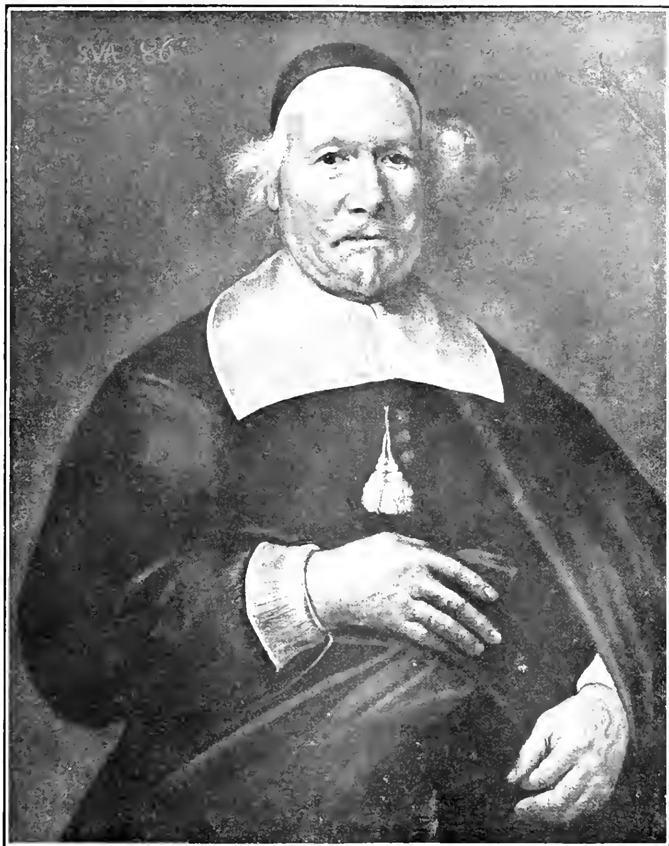
de la Sainte Famille, çà et là, quatre têtes d'anges ailés sourient.

Dix-sept ans plus tard, dans les portraits de vieux époux, appartenant

au baron L. Janssen, Pierre Meert s'avère homme de haut talent, — un homme qui, on le sent, a beaucoup et consciencieusement travaillé. La femme, âgée de soixante-dix ans, est représentée à mi-corps, presque de face, sur un fond brunâtre. Elle est vêtue d'une robe gris bleu, à manchettes de batiste, sur laquelle est jetée un large collet blanc noué par des cordons et sous lequel on voit une chaîne d'or qui encercle le cou. Un bonnet de dentelle, dont les ailes retombent sur l'épaule, enserre la tête, dont les chairs molles et un peu gonflées débordent et noient les traits. Les yeux bruns sont comme usés, la bouche est large et un peu pincée. Cette chair molle du visage s'accorde avec la chair des mains, d'une forme plus nerveuse et plus ferme, comme gonflées, mais si expressives; mains de bourgeoise travailleuse, presque de ménagère : la gauche, à l'annulaire de laquelle est passée une bague en or à chaton, est ouverte; la droite, qui montre une alliance d'or à l'index, presse contre la poitrine un mouchoir dont les coins s'ornent de petits glands. Ce masque de septuagénaire, empreint d'une calme tristesse, a quelque chose d'émouvant; il n'est pas sans s'apparenter à certaines troublantes images de Rembrandt; c'est un résumé de mélancolie et de résignation. Et l'artiste a mis en évidence les éléments qui pouvaient les exprimer. Il a concentré la lumière sur le visage et sur les mains, afin d'unir leur langage...

L'homme est plus vieux, mais moins valétudinaire; il a quatre-vingt-six ans, et pourtant il ne semble pas plus âgé que sa femme. Lui, avec son double menton, paraît heureux de vivre. Sa tête rougeaude et ronde, tournée vers la droite, est coiffée d'une calotte noire, d'où débordent des boucles de fins cheveux blancs; la moustache et la barbiche aussi sont blanches, d'un blanc plus froid que les manchettes et que le collet de batiste dont les cordons laissent pendre leurs glands de satin sur l'habit noir. Un manteau noir recouvre les épaules, et le personnage, de la main droite, en ramène, contre la poitrine, un pan, d'où surgit la main gauche. Les mains, également hautes en couleur, sont épaisses, sans noblesse, d'une vérité grande, car les plis de la peau, les veines qui les gonflent, les ongles sont soigneusement indiqués. Les yeux bruns conservent quelque éclat et de la lucidité. La lumière frappe le front, vers la droite, la pommette, l'arête du nez, la lèvre inférieure. Et une loupe, au-dessus de l'arcade sourcilière gauche, est une autre preuve de la

sincérité scrupuleuse d'un observateur qui ne veut rien éluder des éléments d'une physionomie et ne prétend jamais l'embellir.



P. Meert. — Portrait d'un vieillard.
Bruxelles. Collection du Baron L. Janssen.

Ces quatre toiles sont tout l'œuvre d'un peintre qui vécut un demi-siècle et produisit pendant six lustres. Tout l'œuvre identifié. On sait

qu'autrefois existait de lui, à Venise, dans la collection Bartolommeo Vituri, une *Conversation* avec huit figures; elle fut même gravée par Marco Pitteri, avant de passer à Leipzig, dans la collection Winckler, s'il faut en croire Wurzbach. L'auteur du *Niederlandisches Kunstler-Lexikon* donne aussi au maître bruxellois un portrait d'homme, en



P. Meert.
Les Doyens de la Corporation des poissonniers.
Bruxelles, Musée royal.

buste, de la collection Corsini, à Rome, attribué naguère à Moreelse, et un portrait d'homme du musée de Berlin. Nagler met au compte de Pierre Meert un grand tableau de ce même musée de Berlin, brossé avec habileté et vigueur et montrant un capitaine de vaisseau assis à côté de sa femme, sur une dune, au bord de la mer. Les deux époux se tiennent par la main; de la main droite, le navigateur montre l'océan lointain et la plage, sur laquelle vient d'atterrir une barque où l'on vend du poisson. La tête de l'homme est, selon l'écrivain allemand,

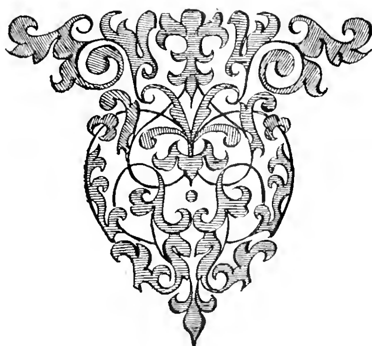
d'un caractère attirant : *von anziehenden Charakter*. Alfred Michiels, qui confirme cette attribution, loue la belle et habile composition de l'œuvre, que cependant aujourd'hui on est tenté de donner au Maître de Ribaucourt.

Ceci encore est une manière de rapprocher notre artiste d'Antoine van Dyck, auquel on l'a parfois comparé. A côté de l'illustre disciple de Rubens, la figure de Pierre Meert pâlit beaucoup. Mais il faut prendre tel quel ce peintre consciencieux, dont les tableaux étaient, selon de Bie :

Vol vaste teeckeningh, en wel verdeelde verven
Een losse handelingh, daer bij den sœten aert[1]...

SANDER PIERRON.

1. C'est-à-dire : *D'un très ferme dessin, de couleurs bien distribuées,*
D'un faire libre, d'un caractère agréable.





JULES FLANDRIN. — LA ROUTE DE LA CHARTREUSE ET LA VALLÉE DU GRÉSIVAUDAN.

LE SALON D'AUTOMNE

I. — PEINTRES ET SCULPTEURS FRANÇAIS

Un Salon n'est pas seulement un lot d'œuvres d'art ou prétendues telles, mais un document sur l'heure présente : en consultant le livret de 1922, sans avoir vu les ouvrages, on pourrait se former de cette XV[e] exposition l'image la plus traditionnelle, à considérer, parmi tant de noms connus, une ample section d'art religieux et, d'autre part, tant de baignades profanes, prétexte offert à la revanche du nu sur un intimisme plus ou moins réaliste, qui semble perdre, à son tour, les encouragements passagers de la vogue.

En vérité, malgré le spectacle énervant de trop d'incertitudes ou de laideurs encore, l'Automne dénote une amélioration dans l'état de la peinture convalescente. Nous ne disons pas cela pour la morbide érudition de M. André Lhote, qui fait toujours trop de victimes, à commencer par lui-même, ni pour l'incohérent brio de M. Dunoyer de Segonzac, qui gaspille beaucoup de couleur et d'éblouissantes qualités de *peintre,* comme un Henner en délire ! Et si le nom d'Ingres est fort à la mode, l'éternelle antithèse entre la ligne et la couleur n'en subsiste

pas moins à l'état latent; mais le contraste apparaît mieux à la section d'art mystique, en opposant les pâleurs d'aurore archaïsante, chères à M. Maurice Denis, aux crépuscules constamment pathétiques de M. George Desvallières : tandis que l'un fait d'une *Résurrection de Lazare* et du *Noli me tangere* deux cartons de fresque et confie l'émotion plus poignante d'un souvenir personnel à l'austérité d'un haut carton de vitrail, l'autre se livre tout entier, dans sa foi douloureuse et chaleureuse, qui s'exalte aux derniers rayons d'un soleil romantique; de sa vaste décoration d'une chapelle privée, nous connaissions déjà le premier fragment qui remonte à *la Première faute*; le second, qui doit décrire la souffrance et l'épreuve, n'est pas encore exécuté; mais voici le troisième, *la Rédemption*, dernier chant de la trilogie, qui nous ramène en pleine guerre; aussi bien, le beau *Calvaire en fer forgé* de M. Richard Desvallières, le jeune fils du peintre, se dresse-t-il ici même pour en rappeler les héroïsmes et les deuils.



Charles Guérin. — La Dame aux bracelets.

Sur le chemin de la tradition, M. George Desvallières complète M. Maurice Denis : des aubes de Fiesole aux soirs de Venise, chacun de ces très modernes artistes, en abondant dans le sens et dans le sentiment de son rêve, évoque l'un des pôles de l'art chrétien; mais l'art païen ne

songe pas moins au passé : chaque âge a sa formule, et le retour au style devait favoriser le retour au nu.

Ce nu n'est pas habituellement celui de l'Anadyomène : en dépit de son excessive indulgence, le bon Théophile Gautier, qui n'est plus guère invoqué, puisqu'il déclarait « admirer sur toute chose la beauté de la forme », ne pourrait manquer de flétrir chez plusieurs de nos apprentis stylistes « le triste amour du laid »; et notre siècle de névrose condamne à l'étrangeté la recherche de la beauté même. Depuis son bel *Automne* du Salon de 1902, nos sympathies pour le talent de Mlle Dufau sont connues; cependant, la décoration de la Sorbonne et surtout *les Jardins*

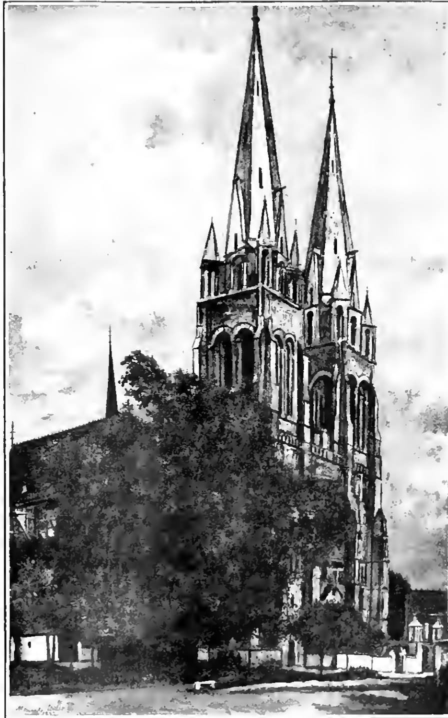


MAURICE DENIS. — « NOLI ME TANGERE ».
Carton de fresque.

d'Éros, au Salon de 1914, nous avaient donné des inquiétudes; aujourd'hui, son grand *Poème de la Vie intérieure* conduit dangereusement la stylisation jusqu'à la déformation. Dans cette intransigeance, inspirée des primitives peintures de vases grecs, on aperçoit sur le vif le romantisme inné de la complexion féminine, que hantent invinciblement la magie de la haute littérature et le renom d'auteur difficile... Le titre seul de son nouvel ouvrage est une indication.

Si Mlle Dufau sacrifie à la noble imprudence de viser trop haut, la lumineuse insouciance de Mme Marval, si bien douée, reste un peu superficielle dans les portraits de *la Mystérieuse* ou du *Bouquet baroque*... Encore un signe des temps ! Au surplus, chez les plus sages, que la saine raison française est toujours tentée d'appeler les meilleurs, on éprouve la déception de ne rencontrer qu'un style sec, une couleur morose,

ennemie-née de toute allégresse d'atmosphère, de tout lyrisme de lumière : témoin la *Baigneuse* de M. Henry Déziré, dans le paysage très stylisé, d'ailleurs excellemment construit, d'une Seine familière; et comme on sent bien, dorénavant, que l'octogénaire Claude Monet est entré vivant dans l'histoire par la bibliothèque de l'érudit!

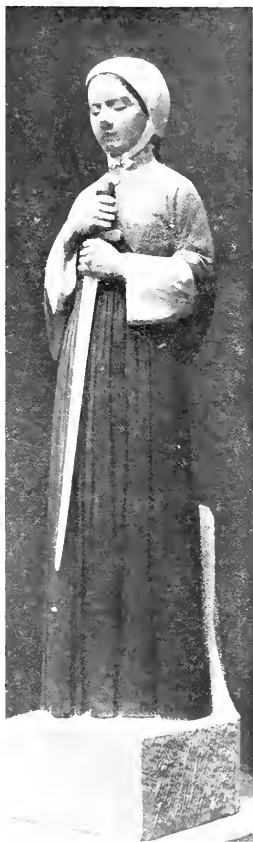


MAURICE-V. UTRILLO.
LA CATHÉDRALE DE MOULINS.

Si les *Baigneuses* de M. Charles Camoin sont plus roses, mais plus vagues, *les Joies de la vie,* composées par un décorateur de la section d'art urbain, M. André Favory, ne parlent que bien mélancoliquement aux yeux! A les voir, on jurerait, avec un jeune poète, que « le bonheur est ce qu'il y a de plus triste au monde ». Les figures de MM. Théophile Robert ou Jean Léon paraissent plus naïvement ingristes. C'est égal, en peinture comme en politique, nos « reconstructeurs » sont des gens sévères, qui respirent l'amertume du temps présent : interrogez la *Salammbô* de M. Raphaël Delorme, que son prénom pourrait plus librement inspirer...

En rapprochant les ombres un peu charbonneuses de *la Dame aux bracelets* des chatoyantes audaces de ses fantaisies Régence, M. Charles Guérin, le fringant illustrateur du *Voyage égoïste* de Colette, nous fournit

à point la transition cherchée entre le portrait de la vie moderne et la stylisation du nu. Loin des fêtes galantes où s'enhardit Colombine, *le Bouquet*, de M. Vallotton, — du Cézanne épuré par un souvenir d'Ingres, — demeure volontairement sans ivresse; et *la Grande Sœur*, de M. Georges d'Espagnat, montre infiniment plus de charme.



CH.-H. CHARLIER. SAINTE JEANNE D'ARC. Pierre polychromée.

Moins près d'Ingres que de Manet, dans la clarté colorée des larges teintes plates, M. Henry Ottmann nous apporte la joie d'un retour, sans doute définitif, à la santé de la bonne peinture; à côté de son *Chasseur au faisan*, cette Espagnole, à la monumentale coiffure de dentelle blanche, n'est aussi qu'un portrait, celui de l'actrice *Ève Francis dans « El Dorado » :* morceau pareil à *l'Odalisque* du nouveau Luxembourg, dans l'incarnat de sa tonalité.

Sans négliger l'essai d'un style populaire, que le réalisme de M. Demeurisse a tenté dans *l'Impasse*, ni la ferveur candide rapportée du *trecento* florentin par Mme Peugniez, ni les claires études de M. Maurice Savreux et de Mlle Maxa Nordau, ni les portraits de MM. Marcel Roche, Jean Gaigneron et Barat-Levraux, passons vite au paysage pour nommer M. Jules Flandrin : sa *Route de la Chartreuse*, au fond de la romantique vallée du Grésivaudan, compose une véritable œuvre d'art. Si le mot sincérité, dont l'adresse abuse, veut encore dire quelque chose, c'est à M. Jules Flandrin qu'il s'applique, à l'artiste qui retrouve le bon chemin dans son vallon natal. Plus exigeante que la prompte vision de M. Marquet, sans afficher la schématique intransigeance de la nature vue par MM. Utrillo, G. Balande, Jules Zingg ou Paul de Castro, — celui-ci, très en

progrès, — sa poétique loyale rejoint de jour en jour celle de Corot.

Si l'impressionnisme a cessé d'absorber la peinture, l'archaïsme continue à peser sur la sculpture : la lourdeur puissante de M. Maillol (*Pomone*) a remplacé la fougue de Rodin. Mais, cette année encore, c'est l'art religieux qui s'empare de la première place avec deux ouvrages en tout point contrastés : la grandiose *Vierge à l'offrande*, destinée par M. Bour-



François Pompon. — Ours blanc.
Plâtre.

delle au rempart de nos Vosges, mériterait d'être définie colossale, si ce mot trop germanique pouvait convenir à ce monument de piété française ; et la petite *Jeanne d'Arc*, en pierre polychromée, d'un Parisien, M. Charlier, n'a point manqué, dans sa discrétion, de plaire à la subtilité contemporaine.

A côté des statuaires connus, Mme Yvonne Serruys, MM. Joseph Bernard, Halou, Fernand David, Costa, Martel et Guénot, le salonnier ne se pardonnerait pas de méconnaître la révélation tardive qu'impose aux regards les plus indifférents l'œuvre, à la fois énergique et spirituel, d'un animalier sexagénaire, M. François Pompon.

Raymond BOUYER.

II. — LES ARTISTES ÉTRANGERS

Il manque au volume déjà ancien de Dussieux : *les Artistes français à l'étranger,* un complément intéressant. Il pourrait avoir pour titre : *les Artistes étrangers en France.* Puisse quelque jour, un ami impartial ou neutre de bonne foi, publier ce livre de justice.

La France est entre tous accueillante aux artistes, d'où qu'ils viennent; formule banale; toutefois, se rend-on bien compte dans quelles proportions ? La statistique a des joies secrètes. Nos lecteurs les partageront-ils, en parcourant ce tableau que nous croyons exact et qui nous a paru devoir être mis sous leurs yeux[1] ? Il n'est pas un pays au monde

1. En 1922, les exposants étrangers aux Salons de Paris se répartissent comme suit :

I. — *Société des Artistes Indépendants* (28 janv.-28 fév.) : 324 exposants étrangers :

Belgique : 60 (peintres, 52; sculpteurs, 6; décorateurs, 2); — *Russie :* 42 (p., 32; s., 8; d., 2); — *Pologne* : 29 (p., 23; s., 3; d., 3); — *Suisse* : 27 (p., 23; s., 2; g., 1; d. 1); — *Angleterre* : 24 (p., 24); — *États-Unis* : 22 (p., 22); — *Italie* : 17 (p., 12; s., 4; d., 1); — *Suède* : 15 (p., 14; s., 1); — *Espagne* : 13 (p., 9; s., 3; d., 1); — *Tchéco-Slovaquie* : 9 (p., 8; s., 1); — *Roumanie* : 8 (p., 7; s., 1); — *Norvège* : 7 (p., 6; s., 1): — *Grèce* : 7 (p., 6; s., 1); — *Danemark* : 6 (p., 6); — *Hollande* : 6 (p., 6); — *Arménie* : 4 (p., 3; d., 1); — *Japon* : 3 (p., 3); — *Yougo-Slavie* : 3 (p., 2; s , 1); — *Égypte* : 2 (p.); *Géorgie* : 2 (p.); — *Irlande* : 2 (p.); — *Serbie* : 2 (p., 1; s., 1); — *Turquie* : 2 (p.); — *Argentine* : 1 (p.); — *Autriche* : 1 (p.); — *Bulgarie* : 1 (p.); — *Cuba* : 1 (p.); — *Finlande* : 1 (p.); — *Indes anglaises* : 1 (p.); — *Irlande* : 1 (d.); — *Lithuanie* : 1 (d.); — *Portugal* : 1 (p.); — *Provinces Baltiques* : 1 (p.); — *Vénézuéla* : 1 (p.).

II. — *Société Nationale des Beaux-Arts* (13 avril-30 juin) : 287 exposants étrangers :

États-Unis : 60 (p., 47; s., 5; g., 8); — *Angleterre* : 55 (p., 45; s., 2; g., 5; d., 3); — *Belgique* : 25 (p., 20; s., 3; g., 2); — *Russie* : 20 (p., 11; s., 8; g., 1); — *Suisse* : 20 (p., 12; s., 7; d., 1); — *Espagne* : 14 (p., 7; s., 6; d., 1); — *Italie* : 14 (p., 9; s., 3; g., 2); — *Pologne* : 11 (p., 5; s., 5; g., 1): — *Japon* : 10 (p.); — *Suède* : 9 (p., 2; s., 7); — *Tchéco-Slovaquie* : 9 (p., 4; s., 3; g., 2); — *Canada* : 4 (p., 3; g., 1); — *Danemark* : 4 (p., 2; g., 1; d., 1); — *Grèce* : 4 (p., 2; s., 2); — *Portugal* : 4 (p., 2; s., 2); — *Australie* : 3 (p.); — *Irlande* : 3 (p.); — *Arménie* : 2 (p.); — *Brésil* : 2 (p.); — *Hollande* : 2 (p.); — *Roumanie* : 2 (p., 1; s., 1); — *Serbie* : 2 (p., 1; s., 1); — *Uruguay* : 2 (p., 1; s., 1); — *Argentine* : 1 (p.); — *Chili* : 1 (p.); — *Lithuanie* : 1 (s.); — *Provinces Baltiques* : 1 (p.); — *San Salvador* : 1 (s.); — *Yougo-Slavie* : 1 (s.).

III. — *Société des Artistes français* (30 avril-30 juin) : 328 exposants étrangers :

Angleterre : 96 (p., 75; s., 9; g., 10; d., 2); — *États-Unis* : 48 (p., 38; s., 5; g., 4; d., 1); — *Italie* : 33 (p., 11; s., 22); — *Belgique* : 23 (p., 12; s., 6; g., 5); — *Suisse* : 23 (p., 6; s., 6; g., 5; d., 6); — *Espagne* : 13 (p., 3; s., 6; g., 1; d., 3); — *Russie* : 10 (p., 2; s., 2; g., 2; d., 4); — *Portugal* : 8 (p., 6; s., 2); — *Tchéco-Slovaquie* : 8 (p., 6; g., 2); — *Canada* : 6 (p.); — *Chili* : 6 (p., 5; s., 1); — *Danemark* : 6 (p., 3; s., 1; g., 1; d., 1); — *Pologne* : 6 (p., 2; s., 2; d., 2); — *Australie* : 5 (p.); — *Brésil* : 5 (p., 2; s., 1; g., 2); — *Inde* : 4 (p., 2; g., 2); — *Égypte* : 3 (p., 2; g., 1); — *Grèce* : 3 (p., 1; s., 2); — *Hollande* : 3 (p.); — *Irlande* : 3 (p.); — *Lithuanie* : 3 (s., 1; d., 2); — *Suède* : 2 (s., 1; g., 1); — *Syrie* : 2 (d.); — *Arménie* : 1 (p.); — *Colombie* : 1 (g.); — *Cuba* : 1 (p.); — *Japon* : 1 (g.); — *Lettonie* : 1 (p.); — *Norvège* : 1 (s.); — *Pérou* : 1 (p.); — *Roumanie* : 1 (p); — *Uruguay* : 1 (gr.).

IV. — *Salon d'Automne* (1er nov.-20 déc.) : 373 exposants étrangers :

États-Unis : 58 (p., 45; s., 3; g., 8; d., 2); — *Russie* : 39 (p., 27; s., 8; g., 1; d., 3); — *Angleterre* : 36 (p., 32; s., 1; g., 1; d., 2); — *Espagne* : 34 (p., 21; s., 8; d., 5); — *Suisse* : 34 (p., 27; s., 4; g., 2;

qui puisse affirmer que dans quatre Salons annuels, 1.300 artistes étrangers ont exposé plus de 3.000 toiles, sculptures ou gravures; ceci, en négligeant les architectes, les décorateurs divers, les nombreuses expositions particulières des galeries parisiennes...

Pourquoi tous ces artistes viennent-ils à Paris? C'est d'abord pour



SAVELY SORINE. — PORTRAIT DE Mme ANNA PAVLOVA.

y connaître les disciplines de nos maîtres, puis après, disons-le à leur honneur, c'est beaucoup plus pour y trouver la gloire, qu'attirés par un désir de gain. Ils sentent le besoin de la consécration de Paris où

d., 1); — *Belgique* : 27 (p., 20; s., 4; g., 1; d., 2); — *Pologne* : 26 (p., 18; s., 2; g., 3; d., 3); — *Japon* : 17 (p., 14; g., 3); — *Suède* : 15 (p., 9; s., 5; g., 1); — *Italie* : 14 (p., 8; s., 3; g., 1; d., 2); — *Danemark* : 11 (p., 6; s., 1; d., 3; g., 1); — *Tchéco-Slovaquie* : 9 (p., 7; g., 2); — *Portugal* : 7 (p., 3; s., 3; d., 1); — *Roumanie* : 7 (p., 6; s., 1); — *Hollande* : 6 (p.); — *Norvège* : 4 (p.); — *Argentine* : 3 (p.); — *Brésil* : 3 (p., 1; s., 1; d., 1); — *Grèce* : 3 (p., 2; s., 1); — *Irlande* : 3 (p., 2; d., 1); — *Arménie* : 2 (p.); — *Chili* : 2 (p.); — *Australie* : 1 (p.); — *Autriche* : 1 (p.); — *Canada* : 1 (p.); — *Égypte* : 1 (p.); — *Équateur* : 1 (p.); — *Géorgie* : 1 (p.); — *Inde* : 1 (s.); — *Lithuanie* : 1 (s.); — *Serbie* : 1 (s.); — *Syrie* : 1 (p.); — *Uruguay* : 1 (s.); — *Vénézuéla* : 1 (p.); — *Yougo-Slavie* : 1 (p.).

ils trouvent, en nombre plus considérable qu'ailleurs, un public et des juges. Ce public, ces juges, adorent les visages nouveaux et les formes neuves. Comment expliquer autrement ces séjours si longs ou ces établissements définitifs chez nous, de tant d'artistes célèbres en leur pays? Comment expliquer aussi la venue continuelle de milliers d'étudiants dans nos ateliers? Nous ne connaissions toujours pas très bien l'âme de ce peuple qui vivait chez nous. Il fallut les jours sombres de 1914 pour apprécier ses sentiments. Certes, il y eut des défaillances, mais nous n'oublions pas qu'une majorité émouvante multiplia ses marques de sympathie; nous n'oublions pas ceux qui, demeurés à Paris, affirmèrent leur foi en notre cause jusqu'à s'enrôler à côté des nôtres sous les mêmes drapeaux, où certains, hélas! trouvèrent la mort.



JAIME OTERO. — L'AUBE.
Statue plâtre.

C'est pour reconnaître la dette contractée envers tant de bons artistes que, en pleine convalescence, aux prises avec des difficultés innombrables, la France a voulu ouvrir au cœur de Paris, dans les Tuileries, un nouveau musée d'art moderne dédié aux artistes des nations étrangères. Si ce musée, malgré son importance, est encore incomplet, c'est, du moins, le premier du genre en Europe et, par ailleurs, s'il affirme ce que nous devions à nos amis et nos alliés d'hier, on y pourra voir devant les œuvres d'artistes qui s'étaient déclarés nos ennemis, qu'ici — malgré des blessures saignantes encore — les frontières de l'art ne sont jamais confondues avec les frontières politiques.

En un pays de liberté, comme la France, toutes les tendances originales sont donc respectées, admises et célébrées. Et c'est le cas présentement du Salon d'Automne. Il nous semble le plus confus, mais peut-être le plus vivant de tous; constatons toutefois que, s'il compte trois cent soixante-treize artistes étrangers, celui des Artistes



Sir John Lavery. — Michael Collins.

français, classique et traditionnaliste, en comptait trois cent vingt-huit.

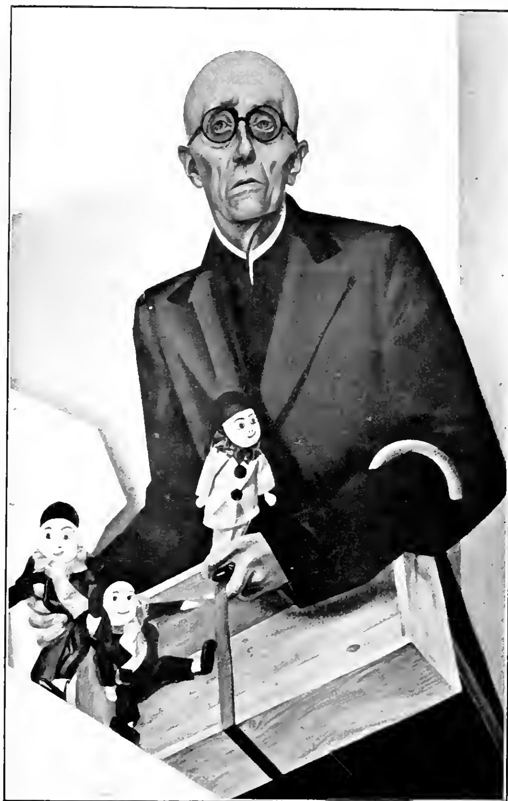
Certes, ce ne sont pas les mêmes doctrines, ni les mêmes professions de foi. Sont-elles plus originales au Salon d'Automne qu'à l'officiel Salon du Printemps? La question n'est pas là. Que M. Zadkine, sculpteur russe, érige en critérium de beauté la statuaire millénaire des fétiches de l'art nègre, que M. Bruce, Américain, soit le dernier représentant intégral d'un cubisme désavoué aujourd'hui par ses créateurs mêmes, que les éléments d'extrême gauche soient en cohorte beaucoup plus

dense et que la nuance étrangère y soit plus vive que dans tout autre Salon, il n'en faudrait pas conclure toutefois que les chefs, les dirigeants, ne soient pas de chez nous. De ce mouvement bizarre, maladif et presque aussi mal défini aujourd'hui qu'à sa naissance, quand il surgissait de l'effondrement des doctrines impressionnistes, les plus marqués des « suiveurs » de quelques théoriciens décidés, plus subtils dialecticiens que beaux peintres, furent surtout des étrangers; le culte de la logique, l'amour de la clarté, un sens inné de la discrétion, arrêtèrent beaucoup des nôtres. Toutefois, parmi l'effort actuel, où l'observateur et l'historien les plus attentifs errent encore à l'aventure malgré leur bonne volonté et leur foi, c'est une joie de trouver au passage quelques spécimens de personnalités qui, peut-être, parce qu'elles sont d'ailleurs, nous semblent posséder des charmes exceptionnels.

Non pas que la tâche soit facile de les découvrir; toutes les nationalités sont représentées ici : l'Amérique, la Russie, l'Angleterre, l'Espagne, la Suisse, la Belgique, la Pologne, viennent en tête, puis le Japon, la Suède, l'Italie. Qu'on ne croie pas toutefois que ces différents pays, ayant tous une ancienne tradition d'art et où les mêmes problèmes sont en honneur, se présentent dans ce Salon, portant chacun la marque typique de son école. En dehors de la Russie, du Japon et de l'Espagne, il n'y a pas de grande différence, à première vue, entre tous ces artistes. Ils marchent en ordre dispersé, chacun affirmant sa personnalité dans le sens de son évolution, beaucoup plus que dans la tradition de sa race. L'individualisme est ainsi, suivant qu'on le considère différemment, la fleur enivrante ou le champignon vénéneux de l'art moderne.

Nous nous étendrons quelque jour sur ces tendances d'école; aujourd'hui, nous regrettons de devoir nous borner à une énumération rapide. Le groupe des artistes russes apparait comme le plus homogène. Parmi ceux qui ont adopté momentanément la France comme patrie, Soudéikine, l'un des meilleurs, n'est pas là; quatre jeunes rivaux occupent le premier plan : Sorine a deux portraits de la forme la plus pure, serrée et volontaire, deux grands dessins aquarellés, dont le plus expressif est le remarquable portrait de la Pavlova. Jacovleff a un beau *Nu* maigre, sérieusement étudié, linéaire jusqu'à la sécheresse, d'un ton sombre, qualités et défauts que l'on retrouve avec plus de charme dans son *Marchand de poupées*. Choukhaeff, son ami, très habile de métier,

a trois envois d'une qualité inférieure à sa production habituelle; l'un d'eux, un *Nu*, est le scandale de ces esprits que les amis du romantique Gautier qualifiaient de « bourgeois ». B. Grigorieff ne doit pas également être jugé sur ses envois incomplets; toutefois, son portrait de *l'Évêque Wedgwood*, et surtout celui de *Deux enfants*, sont des spécimens d'une mentalité russe intéressante. Boris Mestchersky, A. Feder, S. Lewitska, Widhopff, Roubtzoff, parmi les peintres; Orloff, Soudbinine et Yourievitch, parmi les sculpteurs, ont tous des œuvres qui, à des degrés divers, retiennent l'attention.



A. JACOVLEFF. — MARCHAND DE POUPÉES.

Parmi les Japonais, ne figure pas l'habile portraitiste (de style européen) Kazunori Ishibashi, le maître actuel du portrait au Japon, qui avait exposé à la Société Nationale un grand tableau de plusieurs figures, heureux mélange, où se retrouvaient les qualités anglaises et françaises de ses professeurs; il laisse la place à un homme qui, comme lui, achève sa formation en Occident. Foujita ne

fréquente pas, lui, les peintres classiques; malgré ses défauts, son *Nu* est un compromis habile entre la technique de sa patrie et la nôtre; le fond d'un noir opaque, excessif, nuit peut-être au corps plein de souplesse; quant à l'encadrement en simili-gravure, si l'on peut dire, dessiné à la plume, sa virtuosité est réellement plaisante. Une équipe de ses jeunes compatriotes marchent sur ses traces; le plus habile semble être Toshio Bando, mais à côté de lui Yanushi Tanaka, Sei Koyanagui, Tokino Mabe et d'autres réservent sans doute des surprises.

Les Américains sont ici les plus nombreux, beaucoup d'inconnus, beaucoup d'étudiants. Les promesses qu'ils donnent ont déjà été réalisées chez les sculpteurs classés, comme Cecil de Blaquière-Howard et Joe Davidson, ou chez l'un d'eux ignoré de nous, Arthur Franck; son étude excellente de *Femme dormant*, un peu lourde de facture et de pâte, mais d'un dessin consciencieux, laisse une réelle sensation de vie. Une de ses compatriotes, dont nous ignorions également les œuvres, Mlle Shonnard, sculpteur, a un *Héron*, très décoratif, hardiment campé. Ajoutons à ces noms ceux de Henry Strater, Bion Barnett, Foster Bailey, Mme E. A. Hopkins, Mlle E. Mars, de W. Silsby et L. Dudley pour les gravures, et ne pas oublier O. Peets, dont la *Vue de Porto* est fort belle.

Les officiels anglais s'accuseraient sans doute, comme les nôtres, d'exposer au Salon d'Automne, et ceux d'avant-garde, qui font la loi à Londres, n'ont envoyé aucune carte de visite; toutefois, on y voit, à côté de M. Roger Fry, d'idées avancées, Rupert Bunny, peintre notoire. I. W. Brooks, quoique incomplet, a des dons; Muriel Crooke n'est pas un inconnu comme peintre de chevaux; quant à Mlle E. T. Boyd, Ecossaise, elle a toujours du talent : son *Pont del Sacco* dans les verts clairs est l'un des plus fins tableaux d'ici. Est-il besoin de célébrer les mérites de Sir John Lavery, maître de l'art irlandais? Calme parmi les « fauves », le portrait de sa femme est plein d'élégance dans ses violets pâles, ses roses affaiblis, les tons de la chair et ceux des perles; quant à la dernière image de Michaël Collins, où le drapeau d'Erin met ses notes profondes, c'est une étude émouvante.

Si le groupe du Portugais E. do Canto : *Béni soit le fruit de tes entrailles*, impose le respect, et si son compatriote peintre, F. de Souza, nous intéresse avec une étude de *Poule noire*, l'Espagne est excellemment représentée par les pâtes de verre bleu des trois Sala, par Guino,

sculpteur, par M. Hernandez, qui vaut mieux que ses envois de beaucoup de talent, par Otero, dont nous reproduisons la jolie statue, par G. Astoy, J. Sunyer, M. Andreu et R. Canals, peintres. Les jeunes artistes italiens exposeraient-ils moins chez nous que leurs aînés? Toutefois, si devant les bronzes verts de Mazzei on songe à Rodin, le *Nu dans un intérieur*, de M. Tozzi, a de sûres qualités; le graveur Carbonati est habile; F. Guido a de l'émotion et Haardt du brio.

Parmi les Belges, Max Chotiau a le meilleur tableau de la salle d'art sportif : de souples *Rameurs* glissant sur une eau, qui, elle, est moins heureusement venue; M. Renis a une jolie et rouge nature morte, Van Gindertael est incomplet, brutal, mais puissant : Cosyns, Apol, Cerf, Serouvens, l'imagier Anto Carte ont du talent.

Les tableaux de K. van Dongen, Hollandais, ont l'habitude de faire parler d'eux. Son portrait (*Neptune*) n'a pas manqué à la règle. C'est un homme en qui qualités et défauts font un amalgame étrange, souvent savoureux. Ce portrait prouve assez qu'il est d'un coloriste toujours délicat. Pollones a un tableau, *Peuple du Nord*, désagréable au premier abord; à l'examen, la femme se campe bien, la figure est habile, la robe rose, d'un joli ton. Il serait injuste de ne pas ajouter à ces noms, ceux de Van Hasselt et de Van Leeuw. Les Danois ont deux beaux orfèvres, Fjerdingstad et Jensen, trois peintres : W. Jörgensen, miniaturiste, Gerda Wegener et Karl Larsen; ce dernier fait chanter dans la meilleure de ses natures mortes, d'une pâte nourrie et profonde, un beau vase bleu. La Norvège a aussi son peintre célèbre, Diriks, dont la marine et le paysage sont comme toujours de puissantes pages. La Suède a un maître sculpteur, Lundquist; dans sa forte étude d'homme arrivé à la cinquantaine (*Vers le soir*), il y a des partis pris de style et de souvenirs, mais une fort belle conscience; ici encore ont du talent, Nils Mollerberg, Ekegardh, bon peintre d'intérieur et d'intimité, A. Osterlind, avec un paysage, et P. Liedbeck, dans une nature morte.

Parmi les Polonais, W. Pajak montre un petit tableau curieux; W. Skoczylas, imagier, est un graveur sur bois d'une réelle maîtrise; citons encore Lempitzky et Baranowski, peintre de fleurs. Le Tchèque Eberl a un beau *Nu* et son compatriote Dusek, sculpteur, a des bustes. Marcolesco s'est fait remarquer parmi les Roumains, et plusieurs Suisses sont à signaler : G. Darel, T. Robert, J.-J. Luscher, A. Barth,

R. Bolliger et surtout les graveurs, très personnels : Carlègle et Gampert, le paysagiste Kælin ; deux femmes, enfin, ont de la finesse et du métier, S. Guerzoni, peintre de montagnes, et M. Cunz, graveur. A mettre à part James Vibert, sculpteur, le meilleur de tous. Deux femmes encore, A. Nuner, Syrienne, et Babaïan-Carbonnell, Arménienne, ont de jolis dons. Un Oriental comme elles, Sabbagh, Égyptien, a un *Nu* terriblement lourd, violemment éclairé, dont le raccourci des jambes est manqué ; lorsqu'on a de telles qualités, pourquoi confondre l'outrance avec l'envolée ?

Ce sera notre remords d'avoir sans doute oublié, comme il est fatal dans de telles exhibitions, quelques gens de talent. D'ailleurs comprend-on toujours bien une âme étrangère ? Question grave, à laquelle ne suffit pas la réponse sur l'universalité de l'art. En pleine guerre, à un moment douloureux pour nous, un très bel artiste d'un pays neutre écrivit dans un grand journal : « Tout homme a deux patries, la sienne et celle de son idéal ; pour cette dernière, nous autres artistes, nous choisissons la France ». Si celle-ci, d'être préférée par une élite, se sent émue et fière, sa raison et son cœur ont toujours condamné l'internationalisme en art comme en politique. Ne fût-ce que pour la suprême délectation de ses fervents, l'art n'aura jamais trop de patries.

André DEZARROIS.



T. Foujita. — Nu.



FIG. 1. — VUE GÉNÉRALE DES RUINES DE CNOSSOS.
D'après l'ouvrage de A. J. Evans.

CHRONIQUES

ART ANTIQUE

CORRESPONDANCE DE GRÈCE

I

La publication que Sir A. J. Evans consacre à ses découvertes de Cnossos a commencé de paraître à la fin de 1921[1]. C'est une aubaine que ce premier volume, si riche et d'un saisissant intérêt : il fait désirer impatiemment les deux autres, attendus pour la suite. De 1900 à 1905, les fouilles de Sir A. J. Evans (fig. 1) nous ont rendu un monde préhellénique inconnu. Le touriste qui visite la grande salle du musée d'Heracleion, en Crète, même s'il s'est familiarisé avec nos trésors orientaux du Louvre et les collections d'Égypte, a d'emblée l'impression d'aborder des routes nouvelles. La Crète minoenne « aux cent villes », dont Cnossos exprime le mieux jusqu'ici, avec Phaestos, l'antique culture, a subi incontestablement des influences de l'Est et du Sud. Mais elle les dominait singulièrement, et son art a certes des mérites propres : entre tous, la recherche du mouvement instantané et de la vie des foules. Que l'on regarde tour à tour, à ce sujet, les figurines d'ivoire, ou de faïence peinte, ou de métal précieux, et la série des grandes fresques, dont le temps, hélas ! efface peu à peu le coloris.

Le premier volume de l'étude générale entreprise sur Cnossos, — de la période

1. *The Palace of Minos at Knossos*, I (London, Macmillan, 1921).

néolithique au remaniement des grands palais, vers 1580 (fig. 2), — n'intéressera pas seulement les archéologues, mais les amateurs français de cet art décoratif où la Crète excella. L'habileté cnossienne s'est manifestée tout à la fois dans le rendu des figures humaines, et les scènes animalières et naturalistes de sacrifices et de chasses, voire dans l'invention de types fantastiques bien dignes de la fantaisie des tailleurs d'images de nos cathédrales. La céramique, — qui, en Grèce propre, après le triomphe de l'atticisme, devait prendre surtout une livrée un peu terne, rouge et noire, — a connu, aux temps de Minos, avant lui déjà, une exquise liberté de pinceau. On ne fait guère, à l'époque moderne, de compositions d'une polychromie plus chatoyante et d'une arabesque plus hardie que celles de certains vases de Camarès ou du style « du palais ».

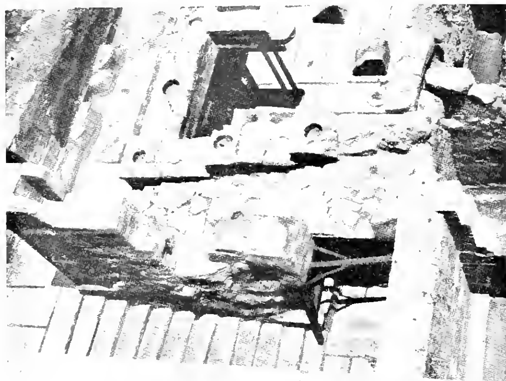


Fig. 2. — Un des aspects de Cnossos : le Grand escalier vu a vol d'oiseau.

D'après l'ouvrage de A. J. Evans.

A l'histoire de la fresque, telle que l'avait esquissée G. Rodenwaldt, Sir A. J. Evans apporte plus d'une retouche, déjà. Il faudrait sensiblement reculer les premières œuvres, qui doivent remonter, à Phaestos, au minoen moyen I, ainsi que diverses peintures de Cnossos, dont le « cueilleur de safran ». — Peu à peu, le nombre de ces chefs-d'œuvre augmente, ailleurs même qu'à Cnossos. Tylissos a fourni les débris d'un « porteur d'éventail », qui devait provenir d'un cortège de grand style et de type asiatique[1]. A Mallia, en ce moment même, on découvre, parmi d'autres, les fragments d'une frise d'adorants : l'un d'eux a le bras orné d'un svastika symbolique. Il vaudrait la peine, dès maintenant, d'assembler en une publication française, illustrée, et si possible en couleurs, les incunables de cette peinture, d'où notre art moderne est dérivé. La fresque crétoise a fourni des modèles aux ciseleurs de rhytons (fig. 3), et par là à la céramique. Ce qu'on reconnaît aussi aujourd'hui, c'est qu'elle devait admettre surtout de grandes scènes mythiques[2], des processions, des jeux sacrés : l'art hittite a eu cette même prédilection pour les figurations religieuses. Malgré l'extrême liberté

1. J. Hazzidakis, *Tylissos à l'époque minoenne*, trad. L. Franchet, 1921, pl. IX.

2. Le regretté J. Svoronos expliquait les restes énigmatiques de la grande fresque de Phylacopi, à Milo (*Excavations at Phylacopi*, 1904, p. 70 sqq.), comme représentant l'aventure de Dictys et Polydectes, rois pêcheurs, recueillant à Sériphos la *larnax* de Danaé.

du style égéen, les décorateurs du roi Minos, ou leurs émules continentaux, n'ont pas exclu la redite : au second millénaire, ils comprenaient l'originalité, peut-on dire, comme les classiques français du XVIIe siècle. Les courses de taureaux rituelles, avec leurs acrobates, hommes et femmes, se multiplient déjà[1]. Les frises processionnelles n'ont guère été plus rares, et l'on a pu remarquer récemment la ressemblance précise d'une figure découverte à Thèbes, la « dame à l'œnochoé » cadméenne[2], avec une « porteuse de coffret », de Tirynthe[3].

Or, Staïs, Paribeni avaient déjà noté de telles coïncidences : l'on doit ainsi avouer avec eux l'existence d'une sorte de vulgate de l'art crétois : presque toutes les scènes religieuses que nous connaissons avaient été fixées au temps de la floraison de l'art « mycénien », un peu à la manière dont s'établit, dans l'iconographie chrétienne primitive, la doctrine esthétique des Byzantins. Pour l'art crétois et ses succédanés, cette stabilisation des thèmes principaux ne nuisait pas à la vivacité du style, spécialement, on l'a dit, quant à la recherche de l'instabilité des poses et de la vie des foules. C'est ce qui se marque bien sur un rhyton d'argent à bords revêtus d'or, du musée d'Athènes, vase qui provient du quatrième tombeau de la nécropole royale à Mycènes, et qui a pu être, depuis peu, très utilement recomplété (fig. 3)[4]. Le relief, qui couvrait originairement tout le vase, représente l'attaque d'une cité fortifiée par des pirates : épisode d'un temps prolongé d'insécurité et d'alertes, dont les premiers chapitres de l'histoire de Thucydide ont fixé le souvenir. Ce qui est curieux, c'est la façon dont le ciseleur a conçu la scène qu'il représentait. Il en a fait un tableau pittoresque, évoquant les poèmes épiques, et fort loin de la sécheresse des « tapisseries géométriques », reportées en noir sur les grands vases du Dipylon. Nous connaissons tel épisode du *Bouclier d'Héraclès*[5], qui semblerait imité par le poète d'Ascra, comme s'il avait eu sous les yeux, pour animer ses descriptions, des œuvres d'art de ce type. Une partie des « gens de la mer » grimpe sur le décor en imbrications du fond du vase, représentant, comme ailleurs dans l'art crétois, les rochers. On voit la plage et une



FIG. 3. — RHYTON D'ARGENT DE MYCÈNES : ATTAQUE D'UNE ACROPOLE PAR LES PIRATES.

1. On a retrouvé, dans les fouilles anglaises de Mycènes, des fragments de stucs qui s'ajustent à ceux de H. Schliemann et montrent un même sujet (*corrida* sacrée).

2. A. D. Kéramopoullos, *Thèbaika*, 1917, frontispice, et fig. 193, p. 339.

3. S. Reinach, *Gaz. Beaux-Arts*, 1920, I, p. 296.

4. V. Staïs, *Collection mycénienne*, 2e vol., 1915, p. 54, n° 481, p. 223-224; *Athen. Mitt.*, XL, 1915, p. 45 sqq., pl. VII-VIII.

5. Hésiode, v. 237 sqq.

partie d'un canot. Les assaillants, six ou sept pirates nus, dont l'un porte la ceinture crétoise, attaquent les murailles et les tours. Des femmes excitent par leurs gestes les défenseurs, armés de frondes et d'arcs. Il ne manque à ce tableau ni les vieillards assis à l'extrémité de la colline, ni la représentation du bois d'oliviers sauvages auprès de la ville assiégée. Comme tout cela est loin de ce que nous a donné l'art grec postérieur!

Les études sur la civilisation créto-mycénienne se développent partout aujourd'hui, en Grèce et en Crète même. Tandis que la publication définitive des découvertes italiennes à Phaestos, à Haghia-Triada est annoncée[1], l'éphorie grecque a continué ses explorations à Tylissos[2], à Niron-Chani, où a été découvert un petit palais avec des autels peints, des doubles-haches, des vases. L'École française d'Athènes, regagnant le temps perdu, entreprend elle-même sur la côte Nord, à quarante-cinq kilomètres d'Héracleion, la fouille d'une des « cent villes » mentionnées par Homère. Grâce à la collaboration de M. J. Hazzidakis, elle met au jour peu à peu un palais vaste et d'un plan nouveau, peut-être sans cour intérieure, au fond de la baie de Mallia. La construction, qui remonte à l'époque du « minoen moyen », et qui est, par conséquent, antérieure aux seconds palais de Cnossos, de Phaestos, se révèle riche en or, en fresques peintes, en vases du style de Camarès. On a dégagé déjà une grande salle aux piliers (fig. 4), des magasins, un petit sanctuaire privé : autour de ces bâtiments seigneuriaux, s'étalait une ville importante.



Fig. 4. — Fouilles françaises de Mallia : un aspect de la salle aux piliers.

A Mycènes même, l'archéologie anglaise a repris les anciennes recherches de H. Schliemann. L'histoire de la haute guette des Atrides trouve à bénéficier beaucoup des résultats acquis, dans l'intervalle, en Crète, en Égypte même, où, aujourd'hui encore, Tell-el-Amarna, ville du pharaon hérétique Aménophis IV, fournit tous les jours des synchronismes intéressants. Les trois campagnes de M. A. J. B. Wace à Mycènes, — la dernière s'achève à peine, — ont renouvelé notre connaissance du palais de l'Acropole, plus étendu qu'on ne l'avait supposé tout d'abord, et d'un plan « cnossien ». Divers fragments de fresques, de style crétois, ont été retrouvés en cet

1. Mission Pernier (1921) : mission Halbherr (1922).
2. Ci-dessus, p. 368, n. 1.

habitat royal. Le cercle des tombes a été examiné, et son histoire s'est précisée, ainsi que celle des grandes tombes à coupole : l'une de celles-ci, dite d'Égisthe, a été remise au jour. Surtout, M. A. J. B. Wace et ses collaborateurs ont recherché et trouvé en grand nombre, autour de la ville basse, des tombes privées contemporaines : elles ont fourni en abondance de beaux vases (fig. 5), des bijoux d'importation, tout un matériel d'objets précieux, dont l'étude amène à constater, mieux encore, le mérite de l'art « mycénien » et la richesse de la civilisation développée dans toute l'Argolide par l'effort de Danaos et de ses descendants. Là même, les recherches sont loin d'être terminées : des trouvailles fortuites, comme celle du trésor de Tirynthe, entré au musée d'Athènes récemment[1] (fig. 6), attestent l'intérêt que présenterait, un peu partout, une reprise méthodique de l'exploration, hors de Mycènes même[2]. Un des résultats de l'activité consacrée aujourd'hui à l'étude de la Grèce préhellénique a été de faire reconnaître l'extension de la culture dite d'abord, trop étroitement, « mycénienne » : elle a été, en Grèce, de-ci, de-là, largement répandue. Cette année même, l'École française a trouvé un petit sanctuaire « mycénien » riche en idoles, au sud-est du temple en tuf de Marmaria, à Delphes. Elle découvre des tessons, et, semble-t-il, des figurines d'importation mycénienne, jusque dans les *tumuli* de la Macédoine! Pour s'en tenir aux palais seigneuriaux, nous en connaissons maintenant plusieurs, qui,



Fig. 5. — Rhyton d'argile mycénien.



Fig. 6. — Bague d'or crétoise du trésor de Tirynthe : empreinte du cachet.

1. A ce trésor, appartient la bague d'or reproduite par la fig. 6; cf. *Arch. Deltion*, II, 1916, *Chron.*, p. 16, fig. 2. La reproduction donnée ici est la première qui permette de distinguer les détails.

2. Nous parlerons prochainement des fouilles suédoises d'Asine.

hors d'Argolide, ont pu rivaliser, pour le luxe, avec la somptueuse demeure des Atrides. Nous reparlerons quelque jour, — lorsqu'il sera possible d'en illustrer le détail, — des belles découvertes de M. Kéramopoullos à Thèbes, sur l'emplacement





FIG. 7-8. — UN CHAR; — JOUEURS DE CROSSE.

Détail d'un côté et face antérieure (en bas) de la seconde base trouvée dans le rempart dit de Thémistocle

de l'illustre Cadmée, où les phénicomanes installaient un prince asiatique émigré. Le plan de cette demeure royale se dégage peu à peu sous les modernes masures : on a trouvé l'an dernier, cette année encore, en bon ordre dans l'une des salles, tout un lot de grands « vases à étrier mycéniens », marqués de ces lettres

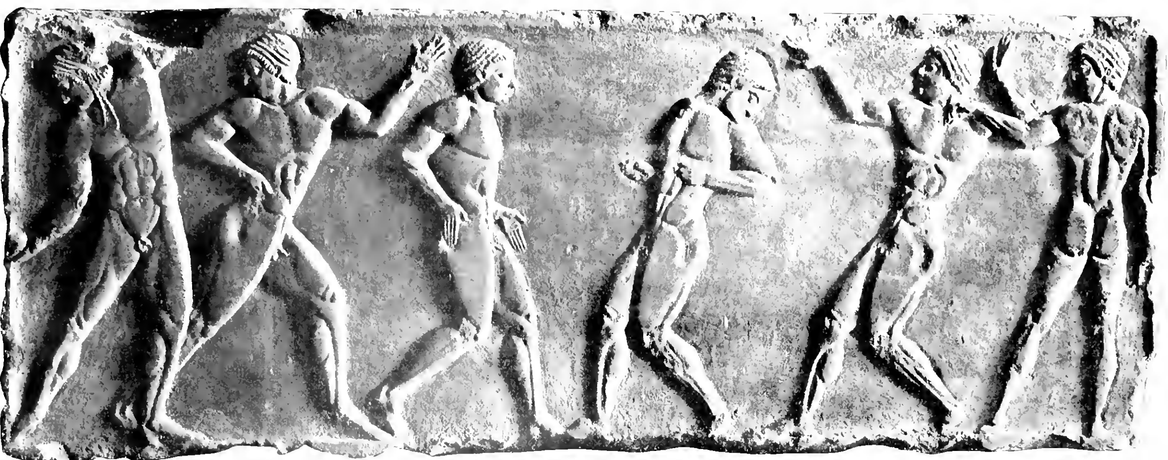




FIG. 9-10. — JEU DE BALLE (en haut) ; — PLAISIRS D'ÉPHÈBES (en bas).
Côté gauche et côté droit de la première base trouvée dans le rempart dit de Thémistocle

« cadméennes », dont l'origine était jadis reportée à la Phénicie. Or, elles ont les plus curieuses analogies avec l'alphabet *crétois!* Les influences minoennes étaient d'ailleurs allées se déposer encore plus au Nord, au fond de ce golfe pagasétique où s'ouvre aujourd'hui le port de Volo. Très profondément, sous la colline artificielle dite Kastro, vers l'ouest de la ville, M. Arvanitopoullos a reconnu, en 1921, les murs d'un palais « mycénien » décoré de stucs peints : ce serait la fameuse demeure de Pélias, roi d'Iolcos, où fut décidée l'expédition des Argonautes.

L'archéologie relie ainsi, peu à peu, l'histoire à la légende, en même temps qu'elle nous apporte, sur la vie des *anactes* préhelléniques, les renseignements les plus sûrs. Ces princes ne vivaient pas dans une oisiveté immobile. La fortune de Mycènes, « riche en or », celle des villes crétoises déjà, ou des cités féodales qui, en Grèce propre, devinrent leurs émules, étaient édifiées sur un trafic commercial actif et audacieux. Les grands l'encourageaient, le dirigeaient même, semble-t-il : certains réduits de leurs palais étaient de véritables ateliers; à Nirou-Chani, en Crete, on a trouvé des dépôts d'autels peints, entassés comme pour la vente, et de lourdes doubles haches de bronze, qui constituaient peut-être des lingots d'échange; à Mycènes, un petit attirail industriel de peinture décorative a été recueilli sous les ruines mêmes du sérail. Les seigneurs dont les poèmes d'Homère reflètent la vie étaient peut-être des gens d'affaires, qui n'ont point ignoré le *struggle for life*.



Fig. 11. — Vase délien trouvé a Rhenée, dans la fosse de la purification.
(Inédit.)

II

Dans le domaine de l'art grec classique, les plus brillantes conquêtes faites cette année en Grèce, ont été fortuites. A quelque distance à l'ouest du pseudo-Théseion, sur un emplacement qui correspondrait au tracé du rempart de Themistocle, des ouvriers ont découvert un tronçon de mur, dans lequel étaient encastrées trois bases archaïques. Deux sont décorées de reliefs, l'autre d'une peinture, malheureusement tres détériorée : elle est d'une grande importance, toutefois, pour l'histoire de l'art.

Ces bases ont déjà leur célébrité : l'éphore des antiquités d'Attique, M. A. Philadelpheus, qui les a publiées d'abord et en detail dans le *Bulletin de correspondance hellénique* [1], n'a rien négligé par ailleurs pour les faire connaitre en Grèce

1. *B. C. H.*, XLVI, 1922, p. 1 sqq. La lecture du nom d'Endoios (base III) est due à M. G. Daux.

même[1], en Angleterre[2], en Italie, ailleurs encore, semble-t-il. Leur interprétation prête peu à peu à la controverse internationale des savants. J. Svoronos avait développé l'idée que les deux cortèges symétriques de la seconde base pouvaient représenter le retour ingénieux, dans Athènes, de Pisistrate et de ses fils, conduits, selon Hérodote, par Phyé, sous l'aspect trompeur d'Athéna (fig. 7). Plus simplement, et avec plus de précision sans doute, M. Oikonomos a déterminé l'explication du relief principal de la même base (fig. 8) ; il représente des éphèbes occupés à un jeu de balle qui rappellerait le jeu de crosse : armés du *pedum*, les partenaires seraient des *cérétizontes*, s'il faut accepter ce nom, d'après un passage de Plutarque sur les plaisirs d'Isocrate adolescent[3]. En France, M. Th. Homolle a consacré aussi une exégèse ingénieuse à ces petits tableaux de la seconde base.



Fig. 12. — Vase délien de Rhénée.
(Inédit.)

On ne niera point, d'après les figures ici présentées (fig. 7-10), que des reliefs si charmants justifient le soin des érudits. Le travail de la première base, — de mains attiques, semble-t-il, — est ferme et vivant. On a dit ailleurs, en détail, le mérite de ces sujets de palestres, qui ne nous étaient guère connus jusqu'ici que par la peinture des vases à figures rouges. Pour une époque contemporaine du « style sévère », et avec des procédés parfois fort comparables à ceux de la décoration céramique, ils nous restituent un aspect animé, spirituel, de la vie de la jeunesse dorée, au temps des Pisistratides. Saut, lutte à main plate, lancement du javelot[4], rien n'y manque pour signaler l'entraînement vigoureux des *marathonomaques*. Et voici, par ailleurs, les jeux : balle à la paume (fig. 9), ou même ce duel comique du chien et du chat[5] (fig. 10), sous les yeux attentifs de jeunes hommes qui ont engagé là, n'en doutons point, un de ces paris auxquels donnaient lieu aussi les combats de coqs, et que l'État d'Athènes dut plus tard interdire, parce qu'ils provoquaient des rixes et des ruines. Les reliefs de la seconde base, — la plus discutée, — sont assurément d'un art moins savoureux. En les étudiant, on y reconnaît quelques signes qui

1. *Arch. Deltion*, 1920-1921 (1922), p. 1-20. Cet article est postérieur à celui du *B. C. H.*

2. Les reliefs ont été déjà signalés par le *Manchester Guardian*, et doivent paraître, en 1922, dans le *Journal of Hellen. studies*.

3. *Arch. Deltion*, 1920-1921 (1922), p. 56 sqq. L'auteur pense qu'Hégias et Canachos avaient créé des *pueri ceretizontes*, appelés à tort *celetizontes* (« enfants montés sur des chevaux de course »).

4. Cf. *B. C. H.*, 1922, *l. l.*, pl. I. Ce côté antérieur de la base n° I n'est pas reproduit ici.

5. Alors animal de luxe, importé d'Égypte, et encore rare.

distingueraient la manière ionienne, ou peut-être éginète. Le relief, bien en place, est, du moins, de saillie plate, de dessin rapide et peu expressif. Les jeunes joueurs de balle de cette seconde base portent encore la coiffure en *crobylos*, chignon ionien archaïsant, abandonné après les guerres médiques.



FIG. 13. — VIERGE NIMBÉE.

Plaque de marbre. — Fouilles françaises de la Pointe du Sérail.

La troisième œuvre retirée du tronçon de mur exploré par M. Philadelpheus n'a plus guère, hélas! de valeur artistique, la *peinture* qu'elle portait sur l'une de ses faces ayant été martelée furieusement. La plus longue inscription gravée près de cette vignette risque elle-même d'être indéchiffrable à jamais. Toutefois, le nom d'un sculpteur, Endoios, a été sûrement reconnu près de là, dans la signature voisine à gauche de la peinture détruite. Endoios a travaillé de 520 au moins à 475 environ, à Éphèse, à Érythrae, à Athènes enfin, où il se réfugia. Il avait créé un modèle ionien de l'Athéna filandière assise. Or, on retrouve, sur la base signée de lui, quelques traces d'un personnage trônant. Était-ce une Athéna encore? Nous apprenons en tout cas qu'Endoios, comme certains maîtres éclectiques de la Renaissance italienne, *avait été peintre et sculpteur tout à la fois*. Qui est-ce qui, à Athènes, avait bénéficié de son art de peintre? J. Svoronos avait pensé à un Pisistratide, — l'œuvre, en ce cas, ayant été détruite par haine civique, après le renversement des tyrans (510). Mais il y aurait d'autres raisons pour croire à une mutilation opérée par les Perses, en 490.

contre un type d'Athéna : mutilation à la fois religieuse et politique, puisque la déesse symbolisait la ville où Xerxès campa temporairement. — Si le tronçon de mur exploré, malgré sa construction en brèche, est, en fait, le mur de Thémistocle, la découverte a bien du prix. On retrouverait, grâce à elle, le souvenir de ces journées fiévreuses, où, au témoignage de Thucydide, femmes et enfants, jour et nuit, fortifièrent l'ἄστυ, dressant pêle-mêle, dans le rempart élevé par crainte de Lacédémone, les monuments *desécrés* par le pillage perse : statues divines ou images des morts, selon l'interprétation à donner à un passage d'Eschyle [1].

Pendant que l'histoire de la sculpture archaïque s'enrichit ainsi de précieux incunables, on peut enfin espérer voir paraître au jour une collection de poteries grecques d'un prix inestimable, tant à cause de l'abondance des pièces, — environ mille deux cents vases et fragments, — que par l'intérêt historique de leur découverte. Il s'agit des vases de la trouvaille de Rhénée, au musée de Myconos. On sait qu'à deux reprises, les Athéniens avaient jadis *purifié* l'île sainte de Délos : vers 543, Pisistrate la débarrassa une première fois de ses sépultures : en 426, à nouveau, défense fut faite d'y naître et d'y mourir. On transporta alors dans l'île de Rhénée toutes les tombes, à l'exception toutefois de celles qui étaient considérées comme divines : c'est ainsi qu'en plein *téménos*, au voisinage du portique nord-est ou d'Antigone Gonatas, a été retrouvée en 1907 une tombe « mycénienne », aménagée en *abaton*, et, semble-t-il, préparée pour la célébration d'un culte; ce serait la *thékè* de deux des vierges hyperboréennes, Opis et Argé, respectée au temps même de la grande purification [2]. Thucydide a raconté l'enlèvement des autres sépultures et l'étonnement que causa cette exhumation, lorsqu'on découvrit, parmi les morts, tant de ces Cariens, Asiatiques tributaires de Minos, les possesseurs préhelléniques de



FIG. 14. — CONSOLE, ET CHAPITEAU HISTORIÉ DÉCORÉ D'UN ANGE.
Fouilles françaises de la Pointe du Sérail.

1. *Les Perses*, v. 809 sqq.; cf. P. Perdrizet, *Rev. Ét. grecques*, XXXIV, 1921, p. 57 sqq.
2. F. Courby, *le Portique d'Antigone*, *Explor. arch. de Délos*, 1912, p. 63 sqq.

l'île: leur *carapolis* a sans doute été retrouvée, depuis 1916, au sommet du Cynthe[1]. Leur nécropole, transférée sans doute à Rhénée, n'a point encore été mise au jour; mais, il y a plus de vingt-cinq ans, l'éphore Stavropoullos découvrit en face de Délos un autre *campo santo*, vaste enceinte de 500 mq, entourée d'un mur, où il recueillit, sous un dallage, les nombreux vases archaïques et à figures rouges du musée de Myconos. Pour une époque un peu antérieure, — VIIe et VIe siècles, — l'École française d'Athènes devait avoir elle-même une bonne fortune comparable, en découvrant un jour, dans l'Héraion de la haute vallée de l'Inopos, un trésor céramique dont il a été question ici[2]. Tous ces vases paraîtront bientôt ensemble, nous l'espérons, dans l'*Exploration archéologique de Délos*. L'éphorie grecque, héritière du legs scientifique que Stavropoullos n'eut pas le temps d'ordonner, a promis son concours à l'entreprise. Dès maintenant, l'Union académique, par l'intermédiaire de l'École française d'Athènes, vient d'obtenir la permission de faire photographier les meilleures pièces : elles seront reproduites, avec un bref commentaire, dans le *Corpus vasorum*. Les inédits dont nous donnons ici la photographie (fig. 11-12) montrent quel pourra être l'intérêt de toute la série, aujourd'hui bien classée et datée.



FIG. 13. — VOUTES SOUTERRAINES DE LA POINTE DU SERAIL.

III

C'est une tradition française de n'abandonner jamais, même parmi les soucis des guerres, l'attrait de l'histoire et des arts. Les expéditions extérieures ont souvent donné l'occasion de conquêtes scientifiques. Napoléon avait créé en Égypte le type des missions techniques accompagnant les armées. L'expédition de Morée a montré, à son tour, en Grèce, comment des recherches artistiques pouvaient être associées aux travaux de guerre. L'expérience faite alors n'a point été oubliée; de 1915 à 1918, les troupes françaises de Macédoine eurent un Service archéologique créé par le général Sarrail. A ce Service, nous devons de fructueuses études, aujourd'hui publiées, sur Saint-Georges de Salonique, et sur les

1. On recueille en abondance, parmi les maisons à murs courbes de cette guette insulaire, les meules à grain qui passaient pour avoir été inventées par le Carien Mylès, fils de Lelex.

2. Ch. Dugas, *Rev. de l'art ancien et moderne*, XXXI, 1912, p. 339 sqq. (environ 500 pièces).

habitats préhelléniques du pays qui devint la patrie d'Alexandre[1]. Le corps expéditionnaire d'Orient n'avait-il pas, aux Dardanelles même, exploré la nécropole d'Éléonte, sous le feu des mitrailleuses turques? Après l'armistice, parmi bien d'autres tâches, l'archéologie a gardé ses droits. Grâce à l'initiative du général Charpy, dont l'action personnelle ne saurait être ici trop louée, le corps d'occupation français, en Thrace, à Constantinople, aura marqué son passage par des fouilles d'un incontestable intérêt.

A Éléonte, les nouvelles recherches ont plus que doublé le nombre des sépultures explorées pendant la période de guerre : le matériel découvert, qui chaque jour



Fig. 16. — Un aspect des murailles byzantines de Constantinople (quartier de Gul-Hané).

augmente, se compose surtout de figurines et de vases des VIe et Ve siècles avant notre ère. Quelques rares pièces appartiennent à la période hellénistique, car la ville, à cette date, existait encore sur le plateau voisin d'Eski-Hissarlik. C'est une céramique de style attique, à figures noires, à figures rouges, — sans grand luxe dans l'ensemble, — que jarres ou sarcophages nous ont rendue. On a trouvé, en outre, parmi les tombes, d'assez nombreuses statuettes en terre cuite, représentant, pour la plupart, cette déesse-mère à qui, dans tout l'Orient ionien, la piété humaine confiait le repos des trépassés.

D'autres travaux ont été entrepris plus près de Constantinople, à Makri-Keui. Il y avait là, jadis, sur la mer de Marmara, au sud-ouest de Byzance, une cité suburbaine, déjà célèbre au IVe siècle de notre ère, identifiée il y a quelque vingt ans. On

1. Ces études ont paru dans le *B. C. H.*, à partir de 1920 (1917-1919, L. Rey; 1920, E. Hébrard).

l'appelait l'Hebdomon, parce qu'elle était située au septième mille de la capitale. On a pu comparer sa situation à celle d'un Versailles, car elle était riche en palais et en églises. Plusieurs empereurs y furent proclamés : de son Champ de Mars partaient les processions qui ramenaient le *Basileus* victorieux dans son palais principal. Là était aussi l'église de Saint-Jean-Baptiste, édifice circulaire à coupole, élevé par Théodose II, qui y fit, dit-on, déposer la tête du Précurseur. Basile II le Bulgarochtone, mort en 1025, avait voulu se faire enterrer à l'Hebdomon, dans une autre église, celle de Saint-Jean-l'Évangéliste, dont le corps d'occupation français semblerait avoir identifié le site et dont il poursuit l'exploration [1]. En 1260, des familiers de l'empereur Paléologue y trouvèrent, dans le cloître en ruines, le squelette profané de l'empereur. Une découverte intéressante est celle d'un hypogée circulaire, aujourd'hui complètement dégagé, près des casernes Saint-Arnaud : enfoncé sous terre (la coupole, en briques, était jadis seule apparente), il date probablement du ve siècle; il aurait été réparé au temps de l'empereur Phocas (602-610). Son plan est crucial : à l'intérieur, huit *loculi* abritaient jadis des sarcophages de marbre blanc, dont un seul subsiste. C'était probablement une sépulture monastique, anciennement violée; son dispositif correspond au type d'architecture réalisé, au ve siècle, avec des variantes, par le mausolée de Galla Placidia à Ravenne. Ailleurs, une colonne triomphale, des sculptures, ont été trouvées à Makri-Keni, dans les ruines des palais du littoral, à la poudrière. Partout un riche sous-sol byzantin révèle ainsi ses trésors.

L'occupation de Stamboul a permis aussi quelques recherches, de la Pointe du Sérail à Gül-Hané, en un sol jusqu'ici jalousement défendu, et trop longtemps interdit à toute exploration méthodique. Sous la direction de savants professionnels, nos soldats ont exhumé là des ruines importantes et ranimé ainsi tout un coin de Byzance antique. On penserait pouvoir déterminer aujourd'hui l'emplacement de l'église Saint-Georges des Manganes, dont les substructions auraient été constituées par une des trois parties d'un vaste sous-sol voûté; l'on y a pu accéder, près de la voie des chemins de fer orientaux [2]. A l'église Saint-Georges des Manganes, dont les façades décorées de briques sortent peu à peu du sol, aurait été attenant un cloître, voisin lui-même du mur robuste d'un palais. Tout le plan de cette région était déjà reconnu à la fin de juillet dernier. Le cloître, dont le réfectoire en abside paraît identifié, a livré, près de là, de nombreuses sépultures. De la salle du chapitre, paraît provenir une très belle plaque sculptée en Paros, qui représentait, de taille naturelle, une Vierge en prière, nimbée (fig. 13). L'œuvre, exécutée d'après une statue (le socle est figuré, avec une curieuse déformation de perspective), est d'un travail appliqué et fort délicat : elle prendra place parmi les plus nobles morceaux d'une technique encore trop pauvrement représentée. On regrette la perte de la tête; restent le charme du corps, aux proportions sveltes, le mérite de la draperie fine et vivante, que décoraient des appliques de métal. Les travaux ont fait découvrir aussi, dans la région de l'église et du cloître, des dédicaces antiques, des inscriptions funéraires, d'autres reliefs de marbre, rehaussés d'un décor en couleur, des peintures de saints, des mosaïques, des céramiques : de quoi former déjà tout un petit musée d'art chrétien, provisoirement installé dans les baraquements en bois de l'Intendance. Une série de chapiteaux mérite mention : certains n'ont qu'un décor végétal, acanthes ou

1. L'identification est discutée; il pourrait s'agir aussi du *martyrium* de sainte Théodota.
2. Kil. 1,400.

pampres; mais d'autres, historiés, portent des *protomés* de griffons, des têtes de bélier, même de petites figures courtaudes d'anges ailés, dont la disposition est remarquable (fig. 14).

Les sondages sont continués dans la même région. A l'été, ils avaient déjà abouti à une détermination probable de l'emplacement de l'église du Saint-Sauveur, près de la bordure maritime des remparts, et au nord d'Indchouli-Kiosk. Indchouli-Kiosk lui-même, grâce aux particularités de sa construction, semble bien pouvoir être reconnu pour l'Haghiasma du Saint-Sauveur, lieu célèbre d'un pèlerinage chrétien, jusqu'en 1821 encore. Le corps français d'occupation a procédé de ce côté, et jusqu'à la Porte maritime, à de discrètes restaurations, — à des consolidations, plutôt, — qui attestent un souci efficace de conserver la beauté des ruines. Grâce aux travaux de la Pointe du Sérail, on peut aujourd'hui circuler parmi les vastes souterrains de la Byzance antique, éclairés et dégagés (fig. 15). Il n'avait guère été possible, jusqu'ici, de ressentir, en ces régions défendues de la ville morte, la palpitation émouvante de la vie antique (fig. 16). Si le voyageur y trouve quelque bénéfice, il le devra à une œuvre de notre armée.

Septembre 1922.

Ch. PICARD,
Directeur de l'École française d'Athènes.

MOYEN AGE & RENAISSANCE

A PROPOS DU « DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH » DE DANIEL DE VOLTERRE

L'article récent de M. Étienne Michon sur le tableau du Louvre [1] groupe des précisions fort intéressantes. Il en est une surtout qui doit nous retenir, car elle touche au caractère même de l'œuvre et à sa portée dans l'histoire de l'art. Jusqu'à Lépicié, tous ceux qui l'ont vue l'ont crue de Michel-Ange, et c'est sous ce nom prestigieux qu'elle a été offerte à Louis XIV, le 31 juillet 1715. Si Lépicié lui-même, dans son *Catalogue raisonné des tableaux du Roi*, rend le tableau à son véritable auteur, Daniel Ricciarelli de Volterre, ce n'est point par une intuition du goût ou par analyse critique, mais parce que le hasard lui a fait découvrir le texte révélateur de Vasari. Ce professeur-historien aimait les textes, et il avait raison; mais il était si fier de sa découverte qu'il accusa de supercherie ceux qui avaient offert le tableau, et il avait tort. Non : il n'y eut point supercherie pour rehausser le don fait à Sa Majesté. Il y eut erreur, simplement, très naturelle et intelligente, parce qu'elle renfermait une parcelle de vérité.

Il est sans doute superflu de rappeler tout ce qui rattachait à Michel-Ange « un de ses amis les plus intimes » (Vasari). Comme le maître, il veut être à la fois peintre et sculpteur. C'est au maître qu'il doit la commande de la statue équestre de Henri II, roi de France; et c'est d'après ses conseils, peut-être sur un de ses dessins, qu'il

1. Voir la *Revue*, n° de septembre-octobre dernier.

modèle en terre le cheval, dont le bronze est venu en France porter jusqu'en 1793, sur la place Royale, la statue de Louis XIII. La gravure de Van Aelst révèle une réplique, à peine déguisée, du cheval de Marc-Aurèle, que Michel-Ange allait dresser sur le Capitole en l'encadrant de monuments augustes. C'est lui qui moule en plâtre, comme imprescriptibles modèles d'enseignement, les statues des tombeaux des Médicis ; qui, pour tailler ses propres statues, va, comme le maître, choisir ses blocs de marbre à Carrare, et avec une lettre de lui. C'est lui que Michel-Ange, près d'être évincé par des intrigues sournoises de la maîtrise de l'œuvre de Saint-Pierre, dépêche aux intendants afin de les déjouer. C'est lui enfin qui suit, avec chagrin, le déclin du grand vieillard atteint de « fièvre lente », et qui écrit à son neveu, Lionardo Buonarroti, de venir en hâte à Rome. Il assiste à ses derniers moments, recueille et transmet sa volonté formelle de reposer à Florence, « sa noble patrie, qu'il avait toujours ardemment aimée ». Pour son compte, il pensait l'avoir gardé vivant à la postérité en fixant son portrait dans le bronze.

Daniel Ricciarelli n'est donc que le reflet de Michel-Ange. C'était même sa fierté, comme c'était celle de Vasari. Sous ses fresques de l'*Histoire de la croix*, dans l'église de la Trinité-des-Monts, en un bas-relief de stuc, il l'avait représenté se regardant dans un miroir! Perdre sa personnalité dans celle du maître, comme la goutte d'eau se perd dans l'océan, voilà où ils en sont tous! Rien d'étonnant que le tableau du Louvre soit michelangélesque : s'il vaut quelque chose, c'est par l'emprise formidable que le plus puissant des maîtres exerça sur ses rares élèves et sur ses innombrables disciples. C'est d'abord le sujet, que Michel-Ange a autant aimé que sa clientèle, jusqu'à le traiter six ou sept fois. Non seulement ce symbolisme biblique flattait le jeune orgueil de la Renaissance, mais encore il offrait à l'artiste le thème plastique le plus propice à son génie. Puis, c'est le gigantisme et l'éphébie aux prises; le contraste violent entre les formes tumultueuses de Goliath et la finesse du jeune athlète; les oppositions de mouvements, trouvaille de l'art savant, qui deviendra formule dans l'académisme des ateliers; l'énergie musculaire, outrée ici jusqu'à un roulement de bosses, sous un modelé pourtant bien sec.

Mais s'il est michelangelesque, ne serait-ce pas qu'il s'inspire d'une œuvre de Michel-Ange lui-même? La question surgit spontanément devant la pensée. Vasari nous apprend que Daniel n'a fait que peindre, sur les deux faces d'un panneau d'ardoise, les deux aspects d'un groupe qu'il avait lui-même modelé en terre. Mais ce groupe n'était-il pas déjà une réminiscence, de la part d'un artiste « à la suite » qui n'a guère fait que se souvenir? Le groupe du *Génie victorieux* ou *terrassant la Matière*, de Michel-Ange, à l'Académie Nationale de Florence, a déjà bien des traits analogues. Mais voici mieux. Après la mort de Perino del Vaga en 1547, Daniel est chargé de continuer au Vatican la décoration à fresque de la Salle des Rois, qui précède la chapelle Sixtine; et c'est surtout à l'entremise de Michel-Ange qu'il doit cet honneur. Il a donc vécu deux ans (jusqu'à la mort de Paul III en 1549) près des chefs-d'œuvre qui, depuis la Toussaint de 1512, s'imposaient à l'admiration de tous. Il allait même mettre la main, directement, au *Jugement dernier ;* c'est lui que les cardinaux, pour tranquilliser les scrupules du Saint-Père, Paul IV, chargent d'habiller les nudités formidables, particulièrement saint Blaise et sainte Catherine. Il sauva ainsi la fresque. Ne doutons pas que ce fût avec l'assentiment du maître. Or c'est là, dans la Sixtine, à un détail de la voûte, qu'il a pris l'inspiration de son modèle en terre, puis de son

tableau. Dans un des angles qui dominent l'entrée de la chapelle, voici en effet David décapitant Goliath. Certes, il y a des différences. Daniel ne veut pas copier : il démarque, simplement, et comme malgré lui. Même composition plastique et pyramidale. Si Daniel a modelé son groupe avant de peindre ses deux faces, Michel-Ange est un peintre-sculpteur, dont le pinceau a massé les formes dans la stabilité d'un triangle. Même moment de l'action : et si on examine tour à tour les deux côtés du tableau de Daniel, même mouvement général, même torsion « en spirale » des corps,



Cl. Anderson.

MICHEL-ANGE. — DAVID DÉCAPITANT GOLIATH.

Rome, Chapelle Sixtine.

même emprise aux cheveux, même direction du cimeterre. La grande différence, c'est que l'élan est plus précipité chez Daniel et la musculature pédantesquement ressentie. Comme il ne peint qu'un tableau, il conduit ses masses comme il veut, et il fait un sort au détail. Michel-Ange peint une fresque, où tout se subordonne au vaste ensemble, au cadre architectonique qu'il a tracé et à la vue à distance. Deux accessoires achèvent l'analogie et trahissent la réminiscence : ici et là, la tente du philistin forme un fond identique, et sur le premier plan gît la fronde qui l'a terrassé. La petite lanière se déroule comme une vipère. Placer ainsi, en cryptogramme, sous le drame biblique, l'attribut du héros juvénile, le menu rien qui eut raison du colosse, c'était une « idée ». Michel-Ange l'a trouvée, et Daniel la lui emprunte.

Voilà la « source » de l'œuvre de Daniel. Le Louvre ne possède que deux œuvres

originales de Michel-Ange : les deux *Esclaves* ou *Captifs*. Œuvres écrasantes de beauté et de pensée. Mais il possède aussi l'œuvre originale d'un disciple. qui est à la fois le témoignage d'un envoûtement habituel et l'imitation d'un modèle précis. En la croyant de Michel-Ange, Mgr del Giudice, clerc de la Chambre apostolique, qui l'a donnée, Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome, qui l'a vue là-bas, Benoît Audran, qui l'a gravée en 1716 et 1717, se sont trompés. mais en Italiens, en Romains, en artistes : il y a dans leur erreur plus que « quelque chose ».

René SCHNEIDER,
Professeur d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de Paris.

XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

L'EXPOSITION DU « SEI » ET DU « SETTECENTO », A FLORENCE

La mode est, en Italie, aux peintres des XVIIe et XVIIIe siècles: et il faut remercier M. Ugo Ojetti et ses nombreux collaborateurs de nous avoir montré, par la belle exposition du Palais Pitti, que cette mode a ses raisons d'être. Voilà une dizaine d'années environ que se produisit la réaction contre l'ostracisme ruskinien: l'historien de l'art français, Marcel Reymond, fut lui-même un des premiers à s'intéresser au mouvement artistique de la contre-réforme. Les revues ont suivi le courant; celle de M. Ojetti, *Dedalo*, est remplie d'études sur les contemporains italiens de Poussin et de Watteau, injustement oubliés.

L'exposition florentine aura été pour beaucoup une révélation. On nous avait tellement habitués à ne considérer que les grands noms du *quattro* et du *cinquecento*, à découvrir les plus admirables formules techniques même chez les artistes du *trecento*, et à oublier ce qui passait alors pour la menue monnaie des Carrache! Or, nous voici brusquement en face d'une série de peintres au talent multiforme, qui ont trouvé des notations d'une étonnante nouveauté, jusqu'à égaler parfois ceux de France et des Pays-Bas. N'oublions pas, du reste, que le rayonnement de l'art italien fut très grand au XVIIe siècle et que beaucoup d'entre ceux qui tombèrent dans l'oubli durant la deuxième moitié du XIXe siècle avaient eu, de leur vivant, une gloire et un prestige incomparables. A cette importance historique, il faut en ajouter une autre : celle qui vient, tout simplement, de leur talent.

Les organisateurs de la *mostra* florentine accumulèrent dans quarante-huit salles plus d'un millier d'œuvres, venues de toutes les galeries d'Europe; on se montra partout désireux de faciliter leur tâche; aussi l'occasion était-elle unique pour étudier cet art tantôt compassé, tantôt d'un accent si original. Son évolution est pleine d'imprévu : elle conduit des fonds ténébreux de Caravage au coloris scintillant de Tiepolo; on ne peut rêver transformation plus complète, et cette transformation a eu lieu en moins d'un siècle.

Il n'est pas exagéré de dire que le nom de Michel-Ange de Caravage dominait cette exposition. Sa puissante personnalité s'imposa à ses contemporains comme

celle d'un maître qui sut traduire les divers aspects de la nature vivante avec une impressionnante vérité.

Si, au XVIIe et au XVIIIe siècle, on traite les sujets sacrés avec une évidente désinvolture, c'est que la tradition caravagesque l'emporte. L'émotion religieuse n'affecte plus la sensibilité des artistes; la vie de tous les jours s'impose à leur observation et ils en oublient le caractere surnaturel de ce qu'ils veulent



O. GENTILESCHI. — LOTH ET SES FILLES.

Londres, Collection Spencer Churchill.

représenter. Quelle profonde impression laisse *la Mort de la Vierge*, surtout lorsqu'on a pu la voir, à côté des autres toiles de Caravage, synthétiser admirablement le génie de celui qui la peignit: génie fait de puissance dramatique et d'équilibre dans la composition! Mais le cœur de l'artiste a-t-il jamais été effleuré par le plus léger sentiment religieux, lorsqu'il a conçu et exécuté ce qui aurait pu s'intituler tout aussi bien : lamentations autour d'un cadavre ?

Le Gouvernement français, en même temps qu'il prêtait cette œuvre étonnante, faisait aussi transporter à Florence les toiles qui se trouvent à Saint-Louis-des-Français et qui, dans l'obscurité de l'église, demeuraient une énigme même pour les yeux les mieux exercés. Elles sont apparues dans tout leur éclat, au premier étage du

Palais Pitti : *Saint Matthieu et l'Ange*, *la Vocation de saint Matthieu*, *le Martyre de saint Matthieu*. A côté de *l'Amour vainqueur*, du musée Empereur Frédéric, à Berlin, de *la Conversion de saint Paul* (église Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome), elles montraient un grand peintre qui, à travers son réalisme, put arriver à des effets colorés d'une rare beauté : l'éclairage de *la Vocation de saint Matthieu* donne aux personnages un relief si puissant qu'on est presque tenté d'évoquer le nom de Rembrandt.

Parmi les disciples de Caravage, il en est que l'exposition a mis à leur vrai rang. Et d'abord, Orazio Gentileschi. Un article de M. Roberto Longhi avait déjà attiré notre attention sur ce curieux artiste[1]. Dans la collection Spencer Churchill, un de ses tableaux, *Loth et ses filles*, a pu être pendant longtemps attribué à Velazquez. Celle des deux filles qui est vêtue de jaune est d'une belle venue. Gentileschi flattait ses modèles, qui étaient de grasses Romaines, un peu plus que Caravage ; son réalisme était tempéré par un coloris où les tons chauds avaient leur place. Si on le compare à son maître, on finit par lui trouver plus de charme ; il répand moins de terreur. Regardez les *Deux femmes* du musée de Berlin : comme le ton jaune du vêtement de celle de droite s'harmonise agréablement avec le rose des chairs! Ces deux corps puissants sont d'une plastique solide et humanisés, pour ainsi dire, par un usage moins forcé du clair-obscur et de la manière noire. Gentileschi a donc une grande valeur intrinsèque. Il semble même à peu près évident désormais que la fameuse *Musicienne* de la collection Liechtenstein, de Vienne, encore aujourd'hui attribuée à Caravage, soit une de ses meilleures œuvres ; le dessin des formes et le coloris rappellent d'une manière frappante ceux de *Loth et ses filles* ; et cette correction est une des plus heureuses qu'ait faites M. Carlo Gamba[2].



PIAZZETTA. — LE SACRIFICE D'ABRAHAM.
Londres, Collection Owen Fenwick.

Caravage eut au XVIIe siècle la plus grande vogue. Mais d'autres influences se firent bientôt sentir. Dans deux salles voisines du Pitti, on pouvait voir le même sujet, *le Sacrifice d'Abraham*, traité de façon très différente par Caravage ou un de ses dis-

1. *L'Arte*, 1916.
2. *Dedalo*, septembre 1922.



Jean Lys. — Le Sacrifice d'Abraham.
Florence, musée des Offices

ciples et par Jean Lys. Ce Lys, à peu près inconnu il y a quelques années, a pris tout à coup une place importante dans l'évolution de la peinture italienne au cours des deux siècles qui nous intéressent.

Venu de l'Allemagne du Nord, il fut d'abord attiré par les violentes oppositions de l'ombre et de la lumière; puis, après un long séjour à Venise, il préféra la manière de Titien et de Véronèse. Sa palette se chargea bientôt de tons éclatants qui rappellent parfois ceux de son grand contemporain, Rubens. Il est un des premiers qui aient réagi contre les exagérations des *tenebrosi*. Les couleurs claires de *la Toilette de Vénus*, des Offices, sont d'un autre temps; elles n'auraient pas déplu au maître d'Anvers, et elles annoncent l'époque où Piazzetta et les Tiepolo sauront retrouver la saine tradition vénitienne.



M. Preti. — Le Festin de Balthazar.

Naples, Musée national

Le Sacrifice d'Abraham de Jean Lys, qui, au Pitti, s'opposait si fortement à celui de l'école de Caravage, est l'étude d'une série de mouvements colorés. A partir de cette époque, les peintres auront, plus encore que Jean Lys, la hantise de cette dynamique complexe, où le métier tient souvent lieu de talent. Les artistes médiocres eux-mêmes conserveront cette habileté du dessinateur qui peut résoudre les problèmes les plus ardus; certains de leurs raccourcis tiennent du prodige. Dans l'exposition de dessins, que le musée des Offices avait eu l'excellente idée d'organiser à côté de celle du Palais Pitti, on put étudier ces techniques étonnantes; c'est là surtout qu'apparut l'extrême habileté de la plupart de ces peintres. Un Magnasco qui, en dépit de deux ou trois œuvres brillantes, ne mérite peut-être pas entièrement tout le bien qu'on en dit, est au moins un merveilleux dessinateur : cet improvisateur ingénieux est stupéfiant de verve et de brio.

La peinture du XVIII[e] siècle sera donc pleine d'animation et de vie, d'une vie exubérante, qui se manifestera aussi dans la recherche de beaux effets colorés; et c'est pourquoi on découvre parfois, chez des artistes qui par ailleurs sont presque des médiocres, des notations toutes modernes; la *Cléopâtre*, du Vicentin Francesco Maffei a une préciosité de tons blancs et gris qui n'est pas indigne de Gustave Moreau. Esquisse rapide des figures et des corps, brillants empâtements de couleurs, c'est ce que l'on trouve fréquememnt chez les peintres de ces générations. Un Bazzani est incapable de traduire dans sa pureté l'extase religieuse de saint Louis de Gonzague; mais nul ne songe à le regretter, puisque le gris délicat du surplis

est le centre du tableau ; dans cette couleur d'une essence si fine, qui charme les yeux, l'artiste a mis le meilleur de lui-même[1].



A. Longhi. — Portrait d'un amiral vénitien.
Padoue, Musée civique.

Jean Lys ne fut pas le seul à préférer les couleurs claires. D'autres, comme le Romain Domenico Feti et le Génois Bernardo Strozzi surent résister à l'emprise de Caravage. Et à leurs noms il faut ajouter celui de Rubens, dont la riche gamme colorée dut éblouir tous ceux qui étaient habitués à la « manière noire ».

Ces tendances se cristallisèrent au début du xviiie siècle. et ce fut l'éclosion de cette remarquable école vénitienne dont on commence à comprendre, maintenant seulement, toute l'importance. Gianbattista Tiepolo et Francesco Guardi étaient, à vrai dire, depuis longtemps connus et appréciés : mais les autres n'étaient guère que des noms : Sebastiano Ricci, le paysagiste Zais, Pietro Longhi et son fils, le portraitiste Alessandro Longhi, Giandomenico Tiepolo, Pittoni, les deux Canaletti, et surtout Piazzetta, qui est tout autre chose qu'un habile technicien ; Piazzetta qui a, comme Caravage et Jean Lys, traité *le Sacrifice d'Abraham*, mais avec une

1. Cf. sur Bazzani, l'article de M. Pacchioni (*Dedalo*, août 1922).

délicatesse de tons argentins qu'on ne rencontre chez aucun de ses prédécesseurs ou contemporains; le corps d'Isaac, dont les contours, qui semblent indécis, sont pourtant d'un dessin très ferme, est une merveille d'exécution. Tandis que Tiepolo a un sens plus large de la grandeur décorative, Piazzetta, moins théâtral, sait exprimer une scène de tous les jours, comme une scène de marché, avec un charme délicat qui l'apparente aux maîtres du xviiie siècle français.

Caravage et les Vénitiens : tels sont donc, à n'en pas douter, les deux pôles de l'exposition florentine. Cela ne veut pas dire que les autres écoles n'aient pas eu leur moment de célébrité et mérité de l'avoir. Les Toscans étaient toujours sensibles à la beauté de la forme; certains nus sur fond bleu sombre de Francesco Furini ont des tons nacrés à la Henner. Les Lombards furent doués de plus de force et de vitalité; Daniele Crespi et Morazzone savaient très bien peindre; mais pourquoi faut-il donc que l'un et l'autre se soient perdus dans la déclamation et la sensiblerie dévote?

Quant aux Napolitains, ils ont un faible pour les fonds ténébreux. Bernardo Cavallino fait surgir d'une ombre opaque sa *Judith* et sa *Femme adultère*. Mattia Preti place la figure livide de son Christ crucifié dans une atmosphère de terreur; et c'est ainsi que l'on voit reparaître dans l'école napolitaine cette émotion religieuse, qu'avaient à peu près entièrement ignorée Caravage et ses disciples.

Ces quelques lignes suffisent à peine à donner une idée vague de ce que fut l'exposition florentine: elle dépassa peut-être en intérêt celle de 1911, consacrée, on s'en souvient, aux portraitistes de 1600 à 1800. C'est toute une période ignorée de l'art italien qui a revécu devant nos yeux. Certes, comme le fit remarquer M. Colasanti dans son discours d'inauguration, il n'y a à cette époque ni un Botticelli ni un Titien; on ne peut assimiler à ces grands artistes aucun de ceux qui figuraient aux cimaises du Pitti. Il ne faudrait pas qu'un snobisme d'un nouveau genre fît considérer tout vestige peint du *sei* et du *settecento* avec la même extase qu'autrefois un peu de couleur sur un bois du *trecento*. Les organisateurs de la *mostra* florentine n'en demandent pas tant. Ils ont simplement voulu démontrer que les écoles italiennes du xviie et du xviiie siècle sont en bonne place à côté de leurs contemporaines de France et des Pays-Bas. Et leur démonstration est, nous semble-t-il, définitive.

Jean ALAZARD,
Maître de conférences à l'Université d'Alger.

LA DERNIÈRE ŒUVRE DE PIGALLE RETROUVÉE : LE BUSTE DE PERRONET

Pigalle n'a jamais été un portraitiste de métier, un « bustier » professionnel comme J.-B. Lemoyne, J.-J. Caffieri et Houdon. C'est dans la statuaire monumentale qu'il a donné toute sa mesure : il reste, dans l'opinion de la postérité, comme aux yeux de ses contemporains, l'auteur du *Mercure*, du *Monument de Reims* et surtout du *Tombeau du Maréchal de Saxe*.

Ces grands monuments ont fait tort à ses bustes, auxquels, avant la monographie fondamentale de M. S. Rocheblave[1], on n'avait pas accordé une suffisante attention.

1. S. Rocheblave, *Pigalle* (Paris, 1919).

L'œuvre iconique de Pigalle se distingue et s'impose pourtant, au milieu des chefs-d'œuvre de nos grands portraitistes du XVIIIᵉ siècle, par des mérites qui lui sont propres. Lemoyne et Caffieri ont peut-être plus de verve, une sensibilité plus frémissante; Houdon a poussé plus loin l'analyse psychologique; beaucoup d'autres sculpteurs de moindre envergure ont eu, plus que Pigalle, le sentiment de la grâce. Mais, à défaut de charme, il a la force. Il l'emporte sur presque tous ses contemporains par la sincérité implacable de l'observation, « la véracité de sa sculpture »; loin de flatter ou d'affadir ses modèles, il accentue leur traits avec une insistance parfois un peu lourde, qui devait paraître bien désobligeante à ses modèles féminins. De là vient, sans doute, l'extrême rareté de ses portraits de femmes : on n'en connaît que deux : *la Marquise de Pompadour* et *Mᵐᵉ Clicquot-Blervache*. Son talent, essentiellement viril, s'accommodait mieux des visages masculins et de préférence des masques âgés, usés par la vie. Son œuvre iconique est surtout riche en portraits de vieillards. Ajoutons que, sauf quelques rares exceptions, ses modèles appartiennent à la classe bourgeoise, au cercle de ses intimes : aux portraits d'apparat, il préfère les portraits familiers, sans apprêt, les œuvres d'intimité. Tous ces traits réunis donnent à



J.-B. PIGALLE. — BUSTE DE PERRONET.

Terre cuite. — Appartient à M. M. Paulme.

Pigalle portraitiste une physionomie à part. On l'a dit bien souvent, il est un peu comme le « Chardin de la sculpture ».

Malheureusement, parmi les vingt-cinq ou trente bustes que nous savons avoir été exécutés par Pigalle, entre 1748 et 1785, il en est beaucoup qui n'ont pas encore été retrouvés et que M. Rocheblave a dû porter, en 1919, sur sa liste des disparus. Toutefois, il est certain que beaucoup de ces disparitions ne sont que provisoires et, au fur et à mesure des progrès de l'histoire de la sculpture française, ce nécrologe tendra à s'écourter. Aux bustes de l'artiste par lui-même, de Gougenot, de Sorbet, de Mme Clicquot-Blervache, dont M. Rocheblave a enrichi et étoffé la série des œuvres iconiques de Pigalle, nous pouvons déjà ajouter, à défaut du prétendu buste de Voltaire[1], le buste en marbre de *Mme de Pompadour*, retrouvé par M. G. Wildenstein[2], le buste en bronze du *Dr Maloet*, médecin de la famille de Louis XVI (collection du Dr Tuffier), et enfin le magnifique buste, également en bronze, de l'ingénieur *Perronet*, que nous avons la bonne fortune de publier, ici, pour la première fois.

Le buste de Perronet mérite de retenir l'attention autant par la personnalité du modèle que par sa haute valeur d'art. On sait que Jean-Rodolphe Perronet (1708-1794) fut le plus grand ingénieur du XVIIIe siècle. Il s'était rendu célèbre dans toute l'Europe par sa construction du pont Louis XV (pont de la Concorde) et surtout du pont de Neuilly, où il appliqua, pour la première fois, ses procédés d'amincissement des piles et de surbaissement des arches. L'impératrice Catherine II lui demanda, en 1778, le projet d'un pont fixe sur la Néva, s'ouvrant pour le passage des vaisseaux, et de petits ponceaux à tourelles sur le canal de la Fontanka[3].

La carrière de Perronet fut des plus brillantes. Membre de l'Académie des Sciences et de l'Académie d'Architecture, il fut le premier directeur de l'École des Ponts et Chaussées fondée par Trudaine. Anobli en 1763, il était chevalier de l'Ordre du Roi.

Son iconographie se réduisait jusqu'à présent à un portrait par Louis-Michel Vanloo (1764), à un beau dessin de Cochin gravé par Augustin de Saint-Aubin (1782)[4], et à un buste, — d'ailleurs fort honorable, — d'un sculpteur peu connu du XVIIIe siècle, François Masson, élève de G. Coustou. De ce buste, le modèle en terre cuite appartient au musée d'Orléans[5]; le marbre, daté de 1778, se trouve à l'Ecole des Ponts et Chaussées. Perronet, qui avait à cette époque 70 ans, nous apparaît avec une figure sévère et presque renfrognée, un regard triste sous un vaste front bombé; un pli

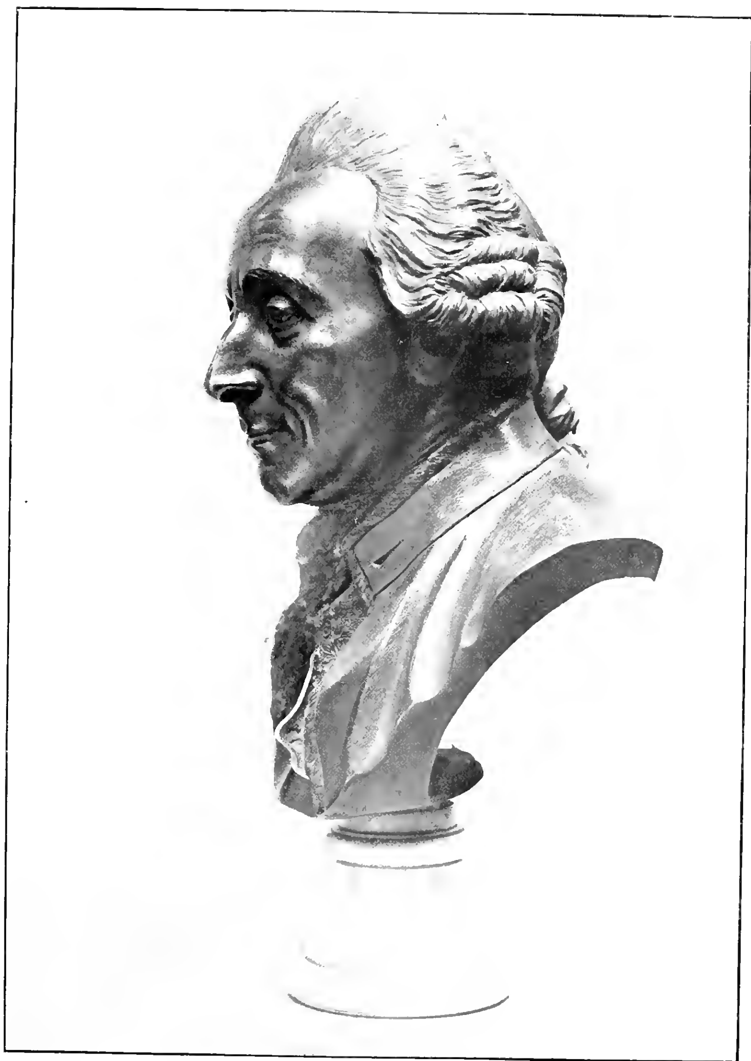
1. G. Bapst, *a Terra cotta bust of Voltaire by J.-B. Pigalle* (Paris, 1917). Ce buste, dont le marbre est faussement attribué à Houdon, au musée de Dijon, représente en réalité un conseiller au Parlement de Bourgogne, le marquis de Maleteste.

2. G. Wildenstein, *un Chef-d'œuvre retrouvé : le buste de la Marquise de Pompadour par J.-B. Pigalle*, dans *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art franç.*, 1918.

3. Perronet, *Description de la construction du pont de Neuilly et de celui projeté pour Saint-Pétersbourg* (Paris, 1788); — Roudnitski. *Mosty Perroné v Peterbourgué* (*les Ponts de Perronet à Pétersbourg*), dans *Staryé Gody*, 1908; — De Dartein, *Jean-Rodolphe Perronet*, dans *Annales des Ponts et Chaussées*, 1906.

4. Le portrait gravé, en 1782, par Augustin de Saint-Aubin d'après C.-N. Cochin sert de frontispice à la *Description des projets et de la construction des ponts de Neuilly, de Nantes, etc.* (Paris, 1782); sur les conditions dans lesquelles a été exécuté ce portrait, voir une étude de M. A. Vuaflart dans l'*Annuaire de la Soc. de l'hist. de la grav. franç.*, 1914, p. 243. Citons aussi un portrait dessiné par le graveur M. Blot, signé et daté : *1779*; récemment passé à la 1re vente Bourgarel (15 juin 1922, n° 6, reprod.).

5. Il est reproduit par Gonse dans *les Chefs-d'œuvre des musées de France*, Paris, 1904, II, p. 299.



J.-B. PIGALLE. — BUSTE DE PERRONET (1785).

Bronze. — Collection David Weill.

profond se creuse entre les ailes du nez et les lèvres serrées. Au total, un portrait consciencieux, probe, mais sans accent.

L'interprétation de Pigalle est d'une qualité infiniment supérieure. Par une bonne fortune assez rare, son buste de Perronet nous est parvenu en deux exemplaires, ou plutôt en deux états qu'il est intéressant de comparer : le modèle en terre cuite est depuis plus de vingt-cinq ans en possession de l'expert bien connu, M. Marius Paulme, qui le découvrit dans une vente obscure ; le bronze, qui s'était transmis de génération en génération dans la famille Perronet et qui avait échappé jusqu'à présent à toutes les recherches, a été acquis tout récemment par M. David Weill[1].

Pigalle a signé ce bronze avec autant de complaisance que le buste de son « compère » Diderot. Il a gravé au dos cette curieuse inscription : *Jean-Rodolphe Perronet, Per Ingénieur des Ponts et Chaussées, âgé de 76 ans. Fait par J.-B. Pigalle son ami âgé de 71 ans. 1785.*

1785. C'est l'année de la mort de l'artiste. Ce buste de Perronet est donc son dernier ouvrage et comme son testament. On lit, en effet, dans les *Observations sur le Sallon de 1785*, extraites du *Journal général de France* : « Son amour pour le travail était infatigable et c'est en s'occupant du beau portrait de M. Perronnet qu'on voit au Sallon, que la mort l'a surpris. »

Dans ce suprême effort d'un sculpteur septuagénaire, on ne découvre aucune trace de fatigue ou de senilité. Bien que Houdon ait eu jusqu'à un âge très avancé d'admirables sursauts de génie, il faut reconnaître que ses œuvres de vieillesse trahissent le déclin de son intelligence et de son métier. Au contraire, Pigalle semble, si l'on en juge d'après ce buste, être resté jusqu'au dernier souffle en pleine possession de tous ses moyens. Il a modelé le masque amaigri et ravagé de son vieil ami avec une incomparable maîtrise. Il n'y a pas, dans le portrait de ce grave calculateur, au front pensif, aux lèvres taciturnes, un seul point mort : tout concourt à l'expression, tout accentue le caractère. Il suffit de comparer ces accents impérieux, ce modelé par larges plans à l'effigie honnête de Masson pour saisir la différence qui sépare le talent du génie.

Cet admirable bronze, qui sans le moindre étalage de virtuosité, égale par la sincérité de l'observation et la vigueur du rendu les plus grands chefs-d'œuvre de l'art du portrait, clôt magnifiquement la série des œuvres iconiques de Pigalle.

Grâce aux découvertes récentes qui sont venues compléter les trouvailles de M. S. Rocheblave, nous possédons maintenant la majeure partie de son œuvre de portraitiste. Les deux bronzes du Louvre : *Diderot* et *le Major Guérin*, les deux terres cuites du musée d'Orléans : *Desfriches* et *le Nègre Paul*, sont des exemplaires caractéristiques d'une riche série éparse dans les collections particulières. Mais après la réapparition des bustes de Mme de Pompadour, du Dr Maloet et de Perronet, il nous reste encore à retrouver les effigies de Louis XV, de Mme Boizot, de l'abbé Gougenot, de l'abbé Raynal, de l'architecte Garnier d'Isle, du Dr Vosdey et du chirurgien Moreau. On voit que les admirateurs de Pigalle peuvent encore espérer la mise au jour de nombreuses œuvres du maître qui ne sont peut-être qu'égarées.

Louis RÉAU.

1. Nous remercions très vivement M. David Weill de nous avoir autorisé à le reproduire, et M. G. Wildenstein et M. M. Paulme d'avoir mis à notre disposition les photographies qui illustrent cet article.

TABLES

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

Pages.

A propos d'une exposition : Raoul du Gardier, peintre de marines, par André DEZARROIS . . . 318
A propos de « David vainqueur de Goliath », de Daniel de Volterre, par René SCHNEIDER . . . 383
Animaux (les) chinois au musée Cernuschi, par H. D'ARDENNE DE TIZAC . . . 69
Annexe (l') du musée du Luxembourg au Jeu de Paume des Tuileries, par R. BOUYER. 237
« *Apollon (l') citharède » du musée de Genève*, par W. DEONNA . . . 147
Art (l') et l'humour : l'Inspiration océanienne, par Robert REY . . . 306
Art (l') japonais au Salon de la Société nationale, par AMAN-JEAN . . . 83
Artistes contemporains : Adolphe Déchenaud, par Georges LECOMTE . . . 249
Artistes (les) décorateurs au Salon, par Gabriel HENRIOT . . . 155
Association (l') française d'expansion et d'échanges artistiques, par André DEZARROIS. 81
Aux États-Unis : l'Art français à la XXI[e] exposition internationale de Pittsburgh, par R. B. . . . 77
Billets (les) de Louis XIV à Mansart, par Henry LEMONNIER . . . 149
Correspondance de Grèce, par Charles PICARD . . . 369
Courrier de Belgique : des Morts, par P. L. . . . 225
« *David vainqueur de Goliath » (le), de Daniel de Volterre*, par Étienne MICHON . . 201
Décor (le) de la vie sous le Second Empire, à propos de l'Exposition du Pavillon de Marsan, par Henri CLOUZOT . . . 120
Dernière (la) œuvre de Pigalle retrouvée : le Buste de Perronet, par Louis RÉAU . . 392
Deux grandes monographies de sculpteurs français : Coysevox et Falconet, par Paul VITRY . . . 293
En Espagne, par A. D. . . . 238
En Italie : Musées, collections, revues, par Jean ALAZARD . . . 72
En l'honneur de Champollion, par R. B. . . . 236
Envois (les) de Rome, par Raymond BOUYER . . . 316
Études sur le musée de Montpellier (suite) : II. Les Bronzes, par André JOUBIN . . . 241
Évolution (l') de l'art religieux en Lithuanie, par le commandant d'ETCHEGOYEN . . 289
Exposition (l') des maréchaux au Palais de la Légion d'honneur (fin), par Louis HOURTICQ . . . 17
Exposition (l') du « sei » et du « settecento » à Florence, par Jean ALAZARD . . . 386
Grande collection (une) d'œuvres françaises modernes en Danemark : la collection Wilhelm Hansen, par Ernest DUMONTHIER . . . 331
Grandes ventes (les) : la Vente Charles Haviland : I. Les Antiques et les Objets d'art, par Georges LEMAIRE, p. 270 ; — *II. Les Estampes et les Laques du Japon*, par P.-A. LEMOISNE, p. 274 ; — *III. Les Peintures et les Dessins*, par R.-Cl. CATROUX. 279
Identification de la « Dame inconnue » de Duplessis, au musée Condé, par Jules BELLEUDY . . . 192

Pages
Italie (l') vue par les élèves d'Ingres, par M. LAMY 219
Jubé (le) de Saint-Étienne-du-Mont et sa date, par Charles TERRASSE 165
Léon Bonnat, par André DEZARROIS 314
Léon Heuzey (1831-1922), par Henri LECHAT 3
Livres (les) 78, 239
Morceau de réception (le) de J.-B. Faby, retrouvé à Versailles, par Henri PUVIS DE CHAVANNES 216
Moreau l'Aîné (1740-1806), à propos de l'Exposition Hubert Robert et Louis Moreau, par Raymond BOUYER 100
Musée (un) d'art français à Montréal, par Louis HOURTICQ 161
Notre Tribune 81, 161
Nouveaux Bronzes antiques au musée du Louvre : I. Jeune prêtre isiaque, par Étienne MICHON 287
Orient musulman : Musées, fouilles, publications, par Gaston MIGEON 197
Origine (l') romaine de l'art de Giotto (fin), par Raymond van MARLE 32
Paul Baudry et R. de Saint-Marceaux à l'École des Beaux-Arts, par Léonce BÉNÉDITE 152
Peintre bruxellois (un) oublié : Pierre Meert, par Sander PIERRON 344
Peintre de l'Égypte (un) au musée Guimet : Prosper Barbot (1798-1878), par E. PILON. 300
Peintres-graveurs contemporains : Georges Jeanniot, par CLÉMENT-JANIN 177
Pierre-Paul Prud'hon, à propos de l'Exposition du Petit Palais, par Raymond ESCHOLIER 109
Portrait (un) de François de Montmorency à l'Exposition des maréchaux, par Ch. BUTTIN 91
Portraits (les) de Philippe A. de Laszlo, par Paulin GRANGE 136
Reconstitution (la) des appartements de Philippe II à l'Escurial, par Jean BABELON. 212
Revues (les) : Iougo-Slavie, par Louis RÉAU 160
— *Revues d'Art d'Angleterre et d'Amérique*, par Florence INGERSOLL-SMOUSE 229
— *Revues d'art scandinaves*, par Louis RÉAU 235
Salon (le) d'Automne : Peintres et sculpteurs français, par Raymond BOUYER 354
— *les Artistes étrangers*, par André DEZARROIS 360
Salons (les) de 1922 : II. La Peinture à la Société des Artistes français, par Charles SAUNIER, p. 39 ; — *III. La Sculpture aux Salons*, par Raymond BOUYER, p. 52 ; — *IV. La Gravure aux Salons*, par CLÉMENT-JANIN 59
Trois Albums de dessins offerts par Léon Bonnat au musée du Louvre, par Louis DEMONTS (III) 321
Vierge (une) siennoise au musée de Nice, par Émile GAILLARD 265
Vingt-cinquième anniversaire (le) des « Amis du Louvre », par Paul ALFASSA 11

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

A. D. — En Espagne 238
ALAZARD (Jean) — En Italie : Musées, collections, revues 72
— L'Exposition du « sei » et du « settecento » à Florence 386

		Pages.
ALFASSA (Paul)	Le vingt-cinquième anniversaire des « Amis du Louvre »	11
AMAN-JEAN	L'Art japonais au Salon de la Société nationale	83
ARDENNE DE TIZAC (H. d')	Les Animaux chinois au musée Cernuschi	69
BABELON (Jean)	La Reconstitution des appartements de Philippe II à l'Escurial	212
BELLEUDY (Jules)	Identification de la « Dame inconnue » de Duplessis au musée Condé	192
BENEDITE (Léonce)	Paul Baudry et R. de Saint-Marceaux à l'École des Beaux-Arts	152
BOUYER (Raymond)	La Sculpture aux Salons	52
—	Moreau l'Aîné (1740-1806), à propos de l'Exposition Hubert Robert et Louis Moreau	100
—	Annexe (L') du musée du Luxembourg au Jeu de Paume des Tuileries	237
—	Les Envois de Rome	316
—	Le Salon d'Automne : Peintres et sculpteurs français	354
BUTTIN (Ch.)	Un Portrait de François de Montmorency à l'Exposition des Maréchaux	91
CATROUX (R.-Cl.)	Les Grandes Ventes : la vente Charles Haviland : III. Les Peintures et les Dessins	279
CLÉMENT-JANIN	La Gravure aux Salons	59
—	Peintres-graveurs contemporains : Georges Jeanniot	177
CLOUZOT (Henri)	Le Décor de la vie sous le Second Empire, à propos de l'Exposition du Pavillon de Marsan	120
DEMONTS (Louis)	Trois Albums de dessins offerts par Léon Bonnat au musée du Louvre (III)	321
DEONNA (W.)	« L'Apollon citharède » du musée de Genève	147
DEZARROIS (André)	L'Association française d'expansion et d'échanges artistiques	81
—	Léon Bonnat	314
—	A propos d'une exposition : Raoul du Gardier, peintre de marines	318
—	Salon (le) d'Automne : les Artistes étrangers	360
DUMONTHIER (Ernest)	Une Grande Collection d'œuvres françaises modernes en Danemark : la collection W. Hansen	331
ESCHOLIER (Raymond)	Pierre-Paul Prud'hon, à propos de l'Exposition du Petit Palais	109
ETCHEGOYEN (Comm^t d')	L'Évolution de l'art religieux en Lithuanie	289
GAILLARD (Émile)	Une Vierge siennoise au musée de Nice	265
GRANGE (Paulin)	Les Portraits de Philippe A. de Laszlo	136
HENRIOT (Gabriel)	Les Artistes décorateurs au Salon	155

		Pages.
Hourticq (Louis)	L'Exposition des Maréchaux au Palais de la Légion d'honneur (*fin*)	17
—	Un Musée d'art français à Montréal	161
Ingersoll-Smouse (Fl.)	Revues d'art d'Angleterre et d'Amérique	229
Joubin (André)	Études sur le musée de Montpellier (*suite*) : II. Les Bronzes	241
Lamy (M.)	L'Italie vue par les élèves d'Ingres	219
Lechat (Henri)	Léon Heuzey (1831-1922)	3
Lecomte (Georges)	Artistes contemporains : Adolphe Déchenaud	249
Lemaire (Georges)	Les Grandes Ventes : la Vente Charles Haviland : I. Les Antiques et les objets d'art	270
Lemoisne (Paul-André)	Les Grandes Ventes : la vente Charles Haviland : II. Les Estampes et les Laques du Japon	274
Lemonnier (Henry)	Les Billets de Louis XIV à Mansart	149
Marle (Raymond van)	L'Origine romaine de l'art de Giotto	32
Michon (Étienne)	Le « David vainqueur de Goliath », de Daniel de Volterre	201
—	Nouveaux Bronzes antiques au musée du Louvre : I. Jeune prêtre isiaque	287
Migeon (Gaston)	Orient musulman : Musées, fouilles, publications	197
P. L.	Courrier de Belgique : des Morts	225
Picard (Charles)	Correspondance de Grèce	369
Pierron (Sander)	Un Peintre bruxellois oublié : Pierre Meert	344
Pilon (Edmond)	Un Peintre de l'Égypte au musée Guimet : Prosper Barbot (1798-1878)	300
Puvis de Chavannes (Henri)	Le « Morceau de réception » de J.-B. Tuby retrouvé à Versailles	216
R. B.	Aux États-Unis : l'Art français à la XXI[e] Exposition internationale de Pittsburgh	77
—	En l'honneur de Champollion	236
Réau (Louis)	Les Revues d'art : Iougo-Slavie	160
—	Revues d'art scandinaves	235
—	La Dernière œuvre de Pigalle retrouvée : le Buste de Perronet	392
Rey (Robert)	L'Art et l'humour : l'Inspiration océanienne	306
Saunier (Charles)	La Peinture à la Société des Artistes français	39
Schneider (René)	A propos du « David vainqueur de Goliath », de Daniel de Volterre	383
Terrasse (Charles)	Le Jubé de Saint-Étienne-du-Mont et sa date	165
Vitry (Paul)	Deux Grandes monographies de sculpteurs français : Coysevox et Falconet	293

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

ENGLISH SUMMARY OF THE DECEMBER ISSUE 1922

GENERAL HISTORY OF ART

Three albums of drawings offered by Léon Bonnat to the Louvre museum, by Louis Demonts, associate-curator of the Louvre museum, p. 321. — This album contains fourty nine studies of men and women, nude and draped figures, executed in black Italian stone and were meant to serve for the « Metallic History of Louis the XVth ». That work, which began to be published in 1753 was however never finished. The drawings, full of reminiscences of the Italian seicento, are executed with great strength, so far as to seem those of a sculptor, but are not free nevertheless, from the charming grace of XVIIIth century.

A large collection of French modern works of art in Denmark : the Wilhelm Hansen collection, by Ernest Dumonthier, administrator of the National Household Furniture, p. 331. — The guthor quotes the most famous names of our XIXth century, which, Wilhelm Hansen, this well informed amateur, has been able to gather and very often in their best productions. This beautiful collection really gives to the Danish visitors, the different expressions of our art in that century from romanticism to impressionism, passing through realism and naturalism. Some of the most striking works are reproduced here.

A forgotten Brussels painter : Pierre Meert, by Sander Pierron, p. 344. — The Palace of Fines Arts in Brussels exhibits now four canvasses of this painter who was very much prized in his time and not without motive. But nearly all his work has been destroyed, as well as all the Archives records, probably when the Marshal of Villeroy set the town on fire in 1695. He was the favorite portrait painter of the corporations. We have two very good samples of his talent in the « Deans of the Fishmongers' corporation » and the « Masters of the Poor ».

The Autumn « Salon » : I. French painters and sculptors, by Raymond Bouyer, p. 354 : — **II. Foreign painters and sculptors** by André Dezarrois, associate-curator of the Luxembourg museum, p. 360. — The authors pass a review of the best works exhibited here, from which some are reproduced, and mix with the names of artists, consecrated long ago, those of young talents full of promises.

CHRONICLES, ACTUALITIES

Antiquity : *Correspondence from Greece,* by Charles Picard, Director of the French School at Athens, p. 369. — **Middle Age and Renaissance :** *With regard to Daniel de Volterre's « David victorious over Goliath »,* by René Schneider, professor of the History of Art at the Faculty of letters of Paris, p. 383. — **XVIIth and XVIIIth Centuries :** *the « sei » and « settecento » Exhibition in Florence,* by Jean Alazard, lecturer at the University of Algiers, p. 386. — *Pigalle's last work of art found again : the bust of Perronet,* by Louis Réau, p. 392.

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK





Liquidation de la Société « STYLES »

TABLEAUX ANCIENS

Principalement du XVIIIe siècle

Œuvres par ou attribuées à

[illegible], H. DROUAIS ET FILS, Mme M. GÉRARD, J.-B. GREUZE, N. LANCRET
PH. MERCIER, J.-B. OUDRY, H. ROBERT
[illegible] SNYERS, R. TOURNIÈRES, C. VANLOO, J. VERNET, J. DE WYT, ETC.

DESSINS, GRAVURES EN COULEUR, ETC.

OBJETS D'ART & D'AMEUBLEMENT

SCULPTURES

Bronzes d'Ameublement — Objets variés — Pendules
Cartels — Appliques — Candélabres, etc.

Cheminée en marbre blanc attribuée à Clodion

BEAUX SIÈGES, ÉCRAN & MEUBLES ANCIENS

du XVIIIe siècle

EN BOIS SCULPTÉ ET ÉBÉNISTERIE

Pour la plupart signés des ébénistes

AVRIL, BENNEMAN, BIENNAIS, BOUDIN, DELORME, FEUERSTEIN, P. GARNIER
G. KOIER, LACROIX, LELEU, J.-B. SENÉ, STOCKEL, ETC.

TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE

ETC., ETC.

PREMIÈRE VENTE

En vertu d'une décision de l'Assemblée générale extraordinaire de la Société

GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Le Lundi 4 Décembre 1922, à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart | Me G. ALBINET, 20, rue d'Aumale

EXPERTS :

M. MARIUS PAULME, 10, rue Chauchat | M. GEORGES B.-LASQUIN, 11, rue Grange-Batelière

ASSISTÉS, POUR LES TABLEAUX, DE M. JULES FERAL, 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : *Le Samedi 2 Décembre 1922, de 2 heures à 6 heures.*
PUBLIQUE : *Le Dimanche 3 Décembre 1922, de 2 heures à 6 heures.*

Collections Ch. HAVILAND

VENTE APRÈS DÉCÈS
et en vertu d'un jugement du Tribunal de Limoges

TABLEAUX MODERNES

Par M. Cassatt, Degas, Fantin-Latour
Jongkind, Legros, P. de Chavannes, A. Vollon

AQUARELLES, DESSINS, PASTELS

Par Daumier, Decamps, Delacroix
Manet, Meissonier, Millet, Th. Rousseau, etc.

Vente HOTEL DROUOT, Salle n° 7

Le 7 Décembre — Exposition le 6 Décembre

EXPERT : M. ANDRÉ SCHŒLLER, *Directeur des Galeries Georges Petit*
8, rue de Sèze, 8

OBJETS D'ART ANTIQUES

EGYPTIENS, GRECS ET ROMAINS

Terres émaillées et cuites — Verres — Médailles
Bronzes — Pierres — Marbres

Vente HOTEL DROUOT, Salle n° 8

Les 11, 12 Décembre. — Exposition le 10 Décembre

EXPERTS : MM. FEUARDENT, 4, rue de Louvois

TABLEAUX & OBJETS D'ART

ANCIENS

Dessins, Gouaches, Pastels, Sculptures, Bronzes, etc.

MEUBLES ET TAPISSERIES

Vente HOTEL DROUOT, Salle n° 11

Les 14, 15 Décembre. — Exposition le 13 Décembre

EXPERTS : MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges

COMMISSAIRES-PRISEURS

Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart | Me HENRI BAUDOIN, 10, rue Grange-Batelière

---

Collections ENGEL-GROS

(6e, 7e, 8e, 9e et 10e VENTES)

ÉTOFFES ANCIENNES

Coptes, Orientales et Européennes

Vente HOTEL DROUOT, Salle N° 10

Le 6 Décembre. — Exposition le 5 Décembre

EXPERTS

MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges | M. HENRI LEMAN, 37, rue Laffitte

VITRAUX ANCIENS

du XIIIe au XVIIe siècle

Vente HOTEL DROUOT, Salle N° 9

Le 7 Décembre. — Exposition le 6 Décembre

EXPERTS

MM. MANNHEIM & H. LEMAN, PARIS | M. H. MESSIKOMMER, ZURICH

ESTAMPES, DESSINS, LIVRES RELATIFS A LA SUISSE

Œuvre complète de R. Topffer. — Estampes des petits maîtres allemands

Vente HOTEL DROUOT, Salle N° 10, le 8 Décembre. — Exposition le 7 Décembre

EXPERTS

M. LOYS DELTEIL, 2, rue des Beaux-Arts. — PARIS | M. A. MINCIEUX, 11, Grande-Rue. — GENÈVE

MÉDAILLES ARTISTIQUES | LETTRES AUTOGRAPHES

Vente HOTEL DROUOT, Salle N° 9, le 9 Décembre. — Exposition le 8 Décembre

EXPERTS

M. HENRI LEMAN, 37, rue Laffitte | M. J. FLORANGE, 17, rue de la Banque

EXPERT

M. NOEL CHARAVAY, 3, rue de Furstemberg

COMMISSAIRE-PRISEUR : Me F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart

